ALT-BERLINER FAYENCEN



VON OTTO V. FALKE

ALTBERLINER FAYENCEN

(Fayences of Old Berlin)

VON

OTTO v. FALKE

VERLAG VON ERNST WASMUTH A.-G. BERLIN

DIE TAFELN WURDEN IN DEN KUNSTANSTALTEN VON ERNST WASMUTH A.-G. BERLIN GEDRUCKT. – DEN DRUCK DES TEXTES BESORGTE OTTO VON HOLTEN IN BERLIN

BERLIN 1923

EINLEITUNG

Die Geschichte der deutschen Fayencen des 18. Jahrhunderts ist seit etwa zwei Jahrzehnten ein besonders emsig durchpflügtes Arbeitsfeld für viele Museen und Sammler geworden, und die auf die Durchforschung der Archive und der erhaltenen Fayencen verwendete Mühe hat sich gelohnt. Die reichen Ergebnisse, erst kürzlich in zwei handlichen Büchern von August Stoehr in Würzburg und von O. Riesebieter in Oldenburg zusammengefaßt und gesichtet, gewähren nun Aufschluß über die Geschichte und die Erzeugnisse einer langen Reihe großer, kleiner und kleinster Fayencefabriken, die in dem Jahrhundert des keramischen Gründungsfiebers blühten und verwelkten.

Nur Berlin war als Fayencestadt fast unbeachtet geblieben oder ausgeschaltet worden, obwohl schon seit 1890 durch einige von Paul Seidel veröffentlichte Urkunden aus dem Staatsarchiv bekannt war, daß hier seit 1680 eine kurfürstliche Fabrik für »Delftisches Porcellain« betrieben worden war, und daß 1699 noch eine zweite Fayencefabrik, ebenfalls unter holländischer Leitung, hinzukam. Von ihren Erzeugnissen aber war weder in den Museen noch bei den Sammlern oder im Kunsthandel die Rede, während doch an Fayencen delftischer Richtung aus der Barockzeit, also hauptsächlich aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die durch die Monogramme, Wappenadler und Wahlsprüche der ersten preußischen Könige, durch Berliner Zinnfassungen, durch das Fundgebiet oder sonstige Merkmale auf märkische Herkunft schließen lassen, durchaus kein Mangel war. Manches davon und nicht das Schlechteste segelte unter Delfter Flagge; weitaus das meiste aber wurde Potsdam zugeschrieben, und diese Benennung ist allgemein gebräuchlich geworden. Warum? Weil die Barockfayencen, die im folgenden als Berliner Arbeiten nachgewiesen und den urkundlich gesicherten Fabriken zugeteilt werden sollen, keine Ortsnamen oder Fabrikzeichen tragen. Es mag zutreffen, wenn Riesebieter diese Unterlassung, die übrigens damals nichts Ungewöhnliches war, auf den Wunsch der Fabrikanten zurückführt, daß ihre Erzeugnisse als Delfter Fayencen angesehen werden möchten; jedenfalls ist fast alles unbezeichnet, und die seltenen, nur auf Maßkrügen angebrachten Malermarken oder sonstigen Zeichen ergaben für sich allein keinen unzweideutigen Hinweis auf den Ursprungsort. Von Potsdam dagegen gibt es drei Fayencen mit dem Ortsnamen, und diese wenigen, aber sicheren Stücke haben wie ein Magnet alle stilverwandten Barockfayencen der märkischen Gattung ganz ohne Rücksicht auf Qualitätsunterschiede an sich gezogen, so daß für Berlin nichts Erhebliches übrig blieb.

Eine so einseitige Aufteilung war nur möglich, wenn man zunächst darüber hinwegsah, daß erstens für das erste Drittel des 18. Jahrhunderts, dem die fraglichen unbezeichneten Barockfayencen zumeist entstammen, in Potsdam gar keine Fayencefabrik urkundlich nachweisbar ist, daß zweitens die drei voll bezeichneten Potsdamer Stücke, von denen eins die Jahreszahl 1740 trägt, Spätlinge vom Ausgang der Barockzeit und ziemlich stümperhafte Versuche sind, die sich mit den älteren, vielfach ausgezeichnet ausgeführten märkischen Fayencen gar nicht unter einen Hut bringen lassen. Deshalb sind auch schon Bedenken gegen die Zusammenfassung der genannten märkischen Barockfayencen als Arbeiten einer doch nur fiktiven Potsdamer Fabrik und gegen die Ausschaltung von Berlin geäußert worden; die bisher bekannt gewordenen Nachrichten über die Berliner Fabriken waren indessen noch zu unzulänglich, um der Sache auf den Grund zu gehen.

Darin ist nun ein günstiger Wandel eingetreten durch die Auszüge der auf die Berliner Porzellanbäcker – wie die Fayencetöpfer damals allgemein genannt wurden – bezüglichen Eintragungen der Berliner Kirchenbücher aus den Jahren von 1680 bis 1764, die G. Mirow in den Brandenburgischen Museumsblättern 1922 veröffentlicht hat. Obgleich diese Quelle kein vollständiges Personalverzeichnis vermitteln kann, weil in die Kirchenbücher nur diejenigen Aufnahme fanden, die in Berlin heirateten, Kinder tauften oder starben, hat sie

sich doch als sehr ergiebig erwiesen. Wir lernen daraus nicht nur die Namen und Lebenszeit der Fabrikleiter kennen, sondern auch ein zahlreiches Personal an Porzellanmalern, -drehern und -brennern, aus dessen Anwachsen nach der Jahrhundertwende man den Aufschwung der Berliner Fayencekunst ablesen kann.

Erst durch das neue, von Mirow beschaffte Urkundenmaterial war ein Versuch, den Berliner Fayencen zu ihrem kunstgeschichtlichen Recht zu verhelfen, aussichtsvoll geworden. Das gegebene Mittel, um mit den geschichtlichen Nachrichten die erhaltenen Fayencen in die richtige Verbindung zu bringen, die verschiedenen Gattungen voneinander zu sondern und nach Möglichkeit die Arbeiten der einzelnen Fabriken zu bestimmen, war eine Ausstellung, die alle Arten märkischer Fayencen aus dem 17. und 18. Jahrhundert in typischen Stücken vereinte. Eine solche konnte dank dem bereitwilligen Entgegenkommen vieler Sammler und Museen für die Monate September und Oktober 1922 im Berliner Schloßmuseum eingerichtet werden. Wenn die Ausstellung ein überraschend günstiges Bild der Berliner Fayencekunst des 18. Jahrhunderts und eine einigermaßen übersichtliche Aufteilung nach Fabriken darbieten konnte, so ist das vor allem der freundlichen Mitwirkung des Herrn Dr. Heiland in Potsdam zu verdanken, der nicht allein rund 500 märkische Fayencen aus seiner reichen Sammlung, sondern auch die unentbehrliche Sachkunde des Spezialforschers uneingeschränkt zur Verfügung stellte. Die nachfolgenden Ausführungen, die die für die Geschichte des Berliner Kunstgewerbes wichtigen Ergebnisse der Ausstellung festhalten sollen, sind zum guten Teil aus der Mitarbeit Dr. Heilands entstanden. Der Verfasser ist ferner dem Herrn Staatsarchivar Dr. Schulze zu aufrichtigem Dank verpflichtet für den Nachweis und die gütige Mitteilung vieler zum Teil noch unbekannten Nachrichten aus dem Geheimen Staatsarchiv.

I. Die Berliner Fayencefabrik Gerhard Wolbeers

Die erste und schönste Blüte der europäischen Fayencekunst war mit den italienischen Majoliken verwelkt, ohne in Deutschland tiefere Wurzeln gefaßt zu haben, weil die farbenreiche und bildmäßige Majolikamalerei der Renaissance höhere Ansprüche an das künstlerische Können stellte, als der deutsche Töpfer damals zu erfüllen vermochte. Zwar ist das Wesentliche der Fayencetechnik, die Scharffeuermalerei auf der noch ungebrannten Zinnglasur, von Italien ausgehend wie in Frankreich und den Niederlanden auch in Deutschland bekannt geworden. Aber ihre Auswertung blieb sporadisch, und weder die Nürnberger Fayencen der Renaissancezeit noch die hamburgischen aus dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts haben weitere Kreise gezogen. Erst der starke Eindruck der im späteren 17. Jahrhundert über Holland in zunehmenden Mengen eingeführten Blauporzellane Ostasiens wies der Fayencebäckerei diesseits der Alpen neue Bahnen. So geringwertig die eingeführte Massenware auch sein mochte, schon die der europäischen Keramik noch unerreichbaren stofflichen Vorzüge des Porzellans sicherten ihm die allgemeine Bewunderung. Die wuchtigen und schwellenden Gefäßformen der Chinesen waren dem Empfinden der Barockzeit ebenso sympathisch wie das exotische Gepräge ihrer Verzierungen. Die Delfter Fayencebäcker waren die ersten, die aus dem Zeitgeschmack Nutzen zogen, indem sie die Blaumalerei zu Ehren brachten und dann auch die Formensprache der Chinesen aufnahmen, so wie sie sie verstanden. Diese Einstellung hat den Delfter Fayencen zu ihrem Weltruf verholfen. Den Abnehmern war nicht unbekannt, daß das delftische »Aardewerk« kein echtes Porzellan war, obwohl man es in Deutschland, wo der französische, auf Italien zurückdeutende Ausdruck Fayence noch nicht gebräuchlich war, allgemein als Porcellain bezeichnete. Solang aber das Porzellan eine nur für wenige erschwingliche Kostbarkeit blieb, begnügte man sich gern mit dem auch dem bürgerlichen Haushalt erreichbaren Ersatz, der wenigstens äußerlich in Form, Farbe und Muster den asiatischen Vorbildern nahe kam.

Der Erfolg der Delfter wurde der Anlaß zur Gründung der ersten deutschen Fayencefabriken in Hanau, Frankfurt a. M. und in Berlin, die demgemäß viel enger dem chinesisch-delftischen Stil sich anschlossen als die zahlreichen jüngeren Unternehmungen aus dem 18. Jahrhundert.

Die Einführung der Fayencebäckerei in die Mark Brandenburg hat Friedrich Wilhelm, der Große Kurfürst, selbst veranlaßt. Gewohnt, für seine künstlerischen Aufgaben und Wünsche die geeigneten Kräfte in den Niederlanden zu finden, hatte er den Porcellainmacher Pieter Franssen van der Lee aus Delft nach Potsdam berufen, um daselbst Delftisch Porcellain zu verfertigen. Van der Lee traf im Frühjahr 1678 mit seiner Familie in Potsdam ein, ein aus Delft verschriebener Dreher wurde noch erwartet. Wie sehr dem Kurfürsten an der Ausführung des Werkes gelegen war, ergibt sich aus den Vergünstigungen, die er dem Unternehmer in einem Kontrakt vom 18. Mai 1678 bewilligte (das Dokument ist vollständig abgedruckt von Paul Seidel im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XI, 1890, S. 139). Der Kurfürst sagt zu, den Ofen, die Mühle und was sonst dazu gehört nach den Angaben des Porcellainmachers herstellen zu lassen und befiehlt dem Amts- und Bauschreiber in Potsdam, die Kosten aus den Baugeldern auszuzahlen. Dagegen soll van der Lee nach Ablauf von vier Jahren dem Kurfürsten jährlich zwanzig Reichstaler zur Recognition erlegen. Die Reisekosten sollen ersetzt und darauf dem Unternehmer sofort 100 Taler, dem Dreher, sobald er eintrifft, 50 Taler ausgezahlt werden. Für den Unterhalt, bis das Werk zustande kommt und die Ware verkauft werden kann, verspricht der Kurfürst dem Pieter van der Lee wöchentlich vier und dem Dreher wöchentlich drei Taler geben zu lassen, wozu für drei Jahre noch jährlich ein Wispel Roggen und ein Wispel Gerste zugelegt werden. Der Porcellainmacher soll seine Kunst frei von allen bürgerlichen Lasten treiben

und von der Accise soll er nur die Hälfte gleich anderen Eximierten erlegen. Das Holz für den Hausbrand wird ihm geliefert, was er aber zum Fayenceofen gebraucht, muß er kaufen. Der Vertrag schließt mit dem Privilegium, daß in den zwölf folgenden Jahren kein anderer Porcellainmacher in den kurfürstlichen Landen sich niederlassen und kein Delftisch Porcellain zum Verhandeln hereingebracht werden dürfe; worüber ein öffentliches Verbot an die Zollstädte ergehen solle.

Für die Fabrik und Wohnung sollte ein Gebäude am Potsdamer Tiergarten, das früher zur Papiermühle bestimmt war, hergerichtet werden. Es ist aber dort nicht zum Fayencebetrieb gekommen. Auf eine Beschwerde van der Lees erläßt der Kurfürst im Juli, August und November 1678 wiederholte und scharfe Befehle an den Amtsschreiber Heidekampf in Potsdam und an den Geheimrat Stephani, den Ausbau der Papiermühle für die Porcellainbäckerei ohne Stockung auszuführen und die wöchentlichen Unterhaltgelder dem Pieter Franssen van der Lee mit allen Rückständen unweigerlich auszuzahlen. Trotzdem ist die Fabrik in Potsdam nicht eingerichtet worden, offenbar weil die dortige Amts- und Baukasse die erforderlichen Mittel nicht aufbringen konnte. Das Werk muß bereits 1679 nach Berlin verlegt worden sein, denn zum 24. Januar 1680 vermerkt das Kirchenbuch der Dorotheenstadt in Berlin, daß der kurfürstliche Porcellainbäcker Peter van der Lee aus Holland daselbst beerdigt worden. Seine Witwe erhielt im April 1680 ein Gnadengeschenk von 100 Talern, um mit ihren Kindern nach Holland heimkehren zu können, scheint aber in Berlin geblieben zu sein, da dasselbe Kirchenbuch 1694 den Tod einer Anna Catharina van der Lee meldet.

Der Tod des ersten Leiters hat den Betrieb in Berlin nicht unterbrochen; die Fabrik ist vielmehr als kurfürstliches Unternehmen mit holländischem Personal fortgeführt worden. Über das letztere gibt das Kirchenbuch der Dorotheenstadt einigen Aufschluß: 1682 starb ein kurfürstlicher Porcellainbäckergeselle aus Holland, 1683 der Porcellainbäcker Johann Diderich Braune gleicher Herkunft, 1683 wird ein Meister Jan desselben Berufs erwähnt. Mit der Aufsicht über die Fabrik hatte Friedrich Wilhelm den Geheimen Kammerdiener Johann Senning beauftragt, der 1681 und noch 1688 den vom Kurfürsten dazu bestellten Beamten Rechnung über das Porcellainwerk ablegt. Im Jahre 1682 läßt ihm der Kurfürst zum Behuf der Porcellainbäckerei Brennholz in so großen Mengen überweisen, daß daraus auf einen recht ansehnlichen Betrieb geschlossen werden kann. Bald darauf wird der Fabrik eine neue Unterkunft angewiesen. Im Juli 1683 beschließt der Kurfürst, das Porcellainwerk vor dem Spandauer Tor wegzunehmen und in die Stadt zu verlegen, und befiehlt deswegen dem Amtsrat Mathias, das alte kurfürstliche Salzhaus in der Stralauer Straße, das am bequemsten dafür zu gebrauchen sei, dem mit der Fabrikinspektion betrauten Kammerdiener Senning zu überweisen. Bis in den Beginn der Regierung des Kurfürsten Friedrich III., jedenfalls bis zur letzten Rechnungslegung Sennings im Jahre 1688 scheint die Fabrik auf kurfürstliche Rechnung oder wenigstens unter kurfürstlicher Aufsicht betrieben worden zu sein.

In den Jahren um 1690 war der Leiter Gerhard Molin, dem Namen nach ein Holländer, der wie Pieter van der Lee im Kirchenbuch der Domgemeinde ebenfalls als »kurfürstlicher Porcellainbäcker« bezeichnet wird. Zu seiner Zeit scheint das alte Salzhaus am Stralauer Tor für die Fabrik nicht mehr genügt zu haben, denn nach dem Hypothekenbuch der Stadt Berlin war das Haus mit der Porcellainbäckerei in der Stralauer Straße Nr. 26, später auf 57 umnumeriert, welches die Witwe Gerhard Molins ex testamento mariti vom 26. April 1693 besaß, vordem für 4600 Taler dem Freiherrn von Knyphausen abgekauft. In diesem Haus ist die erste Berliner Fayencefabrik bis zu ihrem Eingehen nach 1764 verblieben. Nach dem Tode Molins ist von einer landesherrlichen Verwaltung nicht mehr die Rede; wie schon der Übergang in ein eigenes, von dem Unternehmer selbst erkauftes Haus bezeugt, war sie Privatbetrieb geworden. Daß die Fabrik bereits etwas abwarf, darf man

nach den Aufwendungen für den Hauskauf vermuten. Zunächst hat die Witwe Anna Maria Molin, geborene Ruppert, die Fayencebäckerei selbst weitergeführt; das ergibt sich aus einer Eingabe des späteren Fayencefabrikanten Cornelius Funcke an den Kurfürsten Friedrich III. vom Jahre 1699, worin er berichtet, daß er über sechs Jahre in Berlin bei einer Meisterin als Dreher gearbeitet habe. Das kann nur die seit 1693 verwitwete Frau Molin gewesen sein, denn eine andere Fayencefabrik hat es damals in Berlin noch nicht gegeben. Von ihrem Personal übermitteln uns die Kirchenbücher die Namen des Porcellainmalers Johann Christian Funcke, der sich 1695 verheiratete, und des Porcellainmachers Zacharias Schutzmann, der 1696 getraut wurde. Aus der sehr erfolgreichen Tätigkeit, die Cornelius Funcke vom Jahre 1699 ab als selbständiger Fayencefabrikant entfaltet hat, darf man wohl schließen, daß er während der Witwenjahre seiner Meisterin der Werkmeister in der bis dahin kurfürstlichen Fayencebäckerei gewesen ist, bis er nach der Wiederverheiratung der Anna Maria Molin entbehrlich wurde. Diese vermählte sich am 16. Mai 1697 im Dom mit dem kurfürstlichen Lakai Gerhard Wolbeer, in dessen Familie die Fabrik durch drei Generationen verblieben ist.

Daß Gerhard Wolbeer in den 24 Jahren bis zu seinem Tode die Fabrik seiner Frau auf die Höhe gebracht hat, dafür geben die zahlreich erhaltenen Fayencen ein vollgültiges Zeugnis. Als er 58 Jahre alt im Dezember 1721 starb, wurde er in seinem erkauften Grabgewölbe unter der Parochialkirche beigesetzt. Für den Wohlstand der Familie spricht auch, daß seine Tochter Maria Christina 1730 einen Hoffiskal und Kammergerichtsadvokaten Friedel heiratete. Gerhard Wolbeer hatte zwei Söhne hinterlassen, die bei seinem Tode erst 22 und 21 Jahre alt waren. Beide werden in den Kirchenbüchern der Parochialgemeinde als Porcellainfabrikanten bezeichnet, haben also die ererbte Fabrik gemeinsam weitergeführt. Der ältere Bruder Wilhelm starb unvermählt 38 Jahre alt im September 1737; der jüngere Friedrich, seit 1732 mit Magdalena Simon, der Tochter des Berliner Bürgers und Zinngießers Nathanael Simon verheiratet, brachte es auf 54 Jahre und starb im November 1754. Die Kinder seiner Schwester und des Hoffiskals Friedel hat er bei einem Vergleich im Jahre 1743 mit 3200 Talern für ihren Erbanteil an dem Haus in der Stralauer Straße entschädigt. Bei diesem Anlaß ist im Hypothekenbuch vermerkt, daß zu dem Haus ein Laden auf dem Mühlendamm und eine Bude in Frankfurt a. d. O. gehörten. Nach dem Tode Friedrich Wolbeers erhielt seine Witwe Magdalena geborene Simon das Haus samt Zubehör für 9000 Taler; sie hinterließ Haus und Fabrik ihrem ältesten Sohn, dem Kaufmann Gerhard Friedrich Wolbeer, der es durch einen Vergleich mit seinem Bruder, einem Artillerieoffizier, im März 1764 übernahm und bei seiner in demselben Monat erfolgten Trauung als Porcellainfabrikant in das Kirchenbuch eingetragen wird. Er scheint sich indessen mit dem Fayencebetrieb nicht mehr lange befaßt zu haben, da er in die Beamtenlaufbahn eintrat, erst Sekretär bei der Tabaksadministration und später Generalacciseinspektor und Zolldirektor in Stettin wurde. Das Haus kauften 1789 zwei Kaufleute Keibell und Bemcke für 11000 Friedrichsdor; der letztere erwarb 1795 den Anteil Keibells für 8740 Taler. Von der Fayencefabrik ist bei dieser Besitzveränderung nicht mehr die Rede. Man muß demnach annehmen, daß Gerhard Friedrich Wolbeer den keramischen Betrieb etwa 100 Jahre nach der Gründung als unlohnend hat eingehen lassen.

Außer diesen mageren Daten aus den Kirchenbüchern und dem Hypothekenbuch ist über die Geschichte der ersten Berliner Fayencefabrik nichts bekannt, da die städtischen Akten im 19. Jahrhundert vernichtet worden sind. Welche von den vielen Fayencemalern, -brennern, -drehern und sonstigen Arbeitern dieses Gewerbes, die in den Kirchenbüchern stehen, zur Fabrik Wolbeers gehört haben, läßt sich von 1699 an, dem Gründungsjahr der Funckeschen Fabrik, nicht mehr entscheiden, sofern nicht verwandschaftliche Beziehungen einen Anhalt geben. Letzteres gilt für den Maler Johann Ludwig Ruppert, der zuerst 1698 als Taufpate von Wolbeers ältestem Sohn erscheint, 1700 sich mit Elisabeth Schmidt

verheiratet und noch 1745 anläßlich des Todes seiner Frau genannt wird. Als er 1701 eine Tochter taufen läßt, zählen zu den Zeugen Frau Anna Maria Wolbeer und Frau Sybilla Reichert, geborene Ruppert, seine beiden Schwestern. Der Mann der letzteren war der Fayencemaler Christoph Reichert, im Buch der Parochialkirche 1709 und weiter 1727 beim Aufgebot seiner Tochter genannt. Daß er ebenso wie Ruppert zur Fabrik seiner Schwester Wolbeer gehörte, kann als sicher angesehen werden. Unbestimmt bleibt dagegen die Arbeitsstelle der Berliner Fayencemaler Christian Bahrend (tauft 1712), Christoph Schmidt (getraut 1718), Wilhelm Weiße (getraut 1719, weiterhin erwähnt bis 1732), Johann Georg Daniel Busse (läßt 1722 bis 1731 vier Kinder taufen), Johann Christian Haase 1724, Andreas Georg Grimm (läßt 1728 bis 1735 fünf Kinder taufen), Johann Christian Hamann (tauft 1735), Johann Friedrich Dominikus (läßt 1754 taufen). Man sieht aus diesen Namen, daß der Fayencebetrieb in Berlin seit der Jahrhundertwende mehr und mehr in deutsche Hände übergegangen war. Für die Bestimmung der Fayencen aus der Fabrik Wolbeers ist übrigens durch die Namen der Maler nichts gewonnen, weil deutbare Malerzeichen auf ihren Erzeugnissen fast gar nicht vorkommen; in dieser Hinsicht hat sich die Fabrik den Delfter Gebräuchen leider nicht angeschlossen. Die Entscheidung darüber, welche der beiden großen Gruppen von Berliner Fayencen dem Wolbeer und welche dem Funcke zuzuweisen ist, bleibt daher immer etwas hypothetisch.

Die Erzeugnisse der Wolbeerfabrik

Die Berliner Barockfayencen, deren Blütezeit in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts fällt, verteilen sich bei eingehender Betrachtung auf zwei große Gruppen, die zwar viel Gemeinsames haben, aber doch, jede Gruppe als Ganzes angesehen, sich durch die Formen und die Malweise ziemlich deutlich voneinander unterscheiden. Es ist naheliegend, in diesen beiden getrennten und doch mannigfach miteinander verflochtenen Gruppen die Erzeugnisse der zwei in Berlin gleichzeitig nebeneinander tätigen Fabriken von Wolbeer und Cornelius Funcke zu erkennen. Die ältesten Fayencen der umfangreicheren Gruppe tragen das Monogramm des Kurfürsten Friedrich III., sind also zwischen 1688 und 1700 entstanden, in einer Zeit, als die kurfürstliche und demnächst Wolbeersche Fabrik bereits in vollem Betrieb stand. Auf den Fayencen der kleineren Gruppe finden sich nur die königlichen Monogramme Friedrichs I. (1701 bis 1713) und Friedrich Wilhelms I. (1713 bis 1740), was mit der von 1699 bis 1733 laufenden Tätigkeit Cornelius Funckes übereinstimmt.
Gemeinsam ist allen Berliner Barockfayencen, abgesehen von den Äußerungen des Zeitstils, ein rot brennender Töpferton, ähnlich dem der Fayencen von Rouen, der durch dünne Stellen der weißen Glasur rötlich durchscheint. Dieses Merkmal ist allerdings nicht unfehlbar; es gibt unter den Berliner Fayencen, besonders den frühesten, Geschirre mit hellem, blaßgelblichem Ton, und andererseits haben auch andere deutsche Fayencefabriken gelegentlich roten Ton verarbeitet. Immerhin ist der rötliche Scherben in Berlin so vorherrschend, daß er im Verein mit der Bemalung als ein augenfälliges Hilfsmittel zur Herkunftsbestimmung sehr dienlich ist.
Über die Erzeugnisse der kurfürstlichen Fabrik aus der Zeit Pieter van der Lees und Sennings läßt sich nichts sagen, weil kein Stück bekannt ist, das sich dem Jahrzehnt vor 1690 zuweisen ließe.
Das erste bedeutende Berliner Fayencewerk ist ein großer Tafelaufsatz, Kabarett genannt, im Schloß Charlottenburg, aus sieben auf niedrigen Füßen ruhenden Deckelgefäßen, von denen sechs strahlig das Mittelgefäß umstehen, so daß das Ganze den Grundriß einer Rosette hat (Abb. 1, Durchm. 74 cm). Die sieben gewölbten Deckel haben alle in der Mitte als Griff die kurfürstliche Krone mit acht Bügeln über dem Kurhut, die sechs Außengefäße haben außerdem an der eingebuchteten Vorderseite je einen Salznapf mit Deckel über einem ba-

rocken Konsol. Dem Schaft der Mittelkrone sind drei von der Devise des Hosenbandordens »Honi soyt qui mal y pense« umzogene Ovalschilder vorgelegt, denen das Monogramm F. 3 C. [Friedrich III Churfürst], der brandenburgische Adler und das Szepter aufgemalt sind. Die Bemalung in Kobaltblau mit schwarzen Umrissen ist etwas ängstlich, aber sorgfältig durchgeführt: auf den sechs Wölbungen des Mitteldeckels erscheint dreimal der Adler auf geblümtem, blauem Grund, wechselnd mit drei Amoretten zwischen Ranken und Vögeln. Auf den sechs anderen Deckeln sind im geblümten Blaugrund je drei Felder mit Vögeln zwischen Blütenstauden auf durchlöcherten Felsen ganz im chinesisch-delftischen Sti ausgespart. Diese Muster schließen sich eng an Fayencen von Samuel van Eenhorn an, der seit 1674 Inhaber einer Delfter Werkstatt war. Auf der senkrechten Vorderseite der Außengefäße ist zwölfmal die Figur einer Abundantia mit dem Füllhorn wiederholt. Auch die an dem zusammengestellten Kabarett nicht sichtbaren Seitenflächen sind mit Vögeln und Stauden bemalt, wobei bereits das für die nachfolgenden Berliner Fayencen typische Pfauenmotiv erscheint (Abb. 2). Die Kronen waren in rot und gold kalt bemalt.

Das Kobaltblau ist bei einigen Stücken heller, bei anderen dunkler aus dem Feuer gekommen; im übrigen ist die Töpferarbeit tadellos, die Glasur leicht bläulich, die für ein so vielfältig zusammengesetztes Werk besonders schwierige Formerarbeit ausgezeichnet durchgeführt. Wie die vollkommene Erhaltung zeigt, ist dieser für den Kurfürsten gelieferte Tafelaufsatz als eine Meisterleistung der jungen heimischen Fayencekunst geschätzt und behütet worden. Der Mitteldeckel trägt innen eine Art Signatur aus zwei senkrechten Reihen willkürlich nachgeahmter chinesischer Schriftzeichen, wie solche auch auf Fayencen des Samuel van Eenhorn mehrfach vorkommen (Beispiele im Berliner Schloßmuseum und im Schloß Charlottenburg). Wie der Delfter Meister in seine pseudochinesischen Marken sein Monogramm SVE unauffällig hineingebracht hat, so scheinen auch seine Berliner Nachfolger mit der scheinbar chinesischen Schrift eine wirkliche Bezeichnung verbunden zu haben; denn man kann die erste Schriftzeile von unten nach oben ohne Phantasieaufwand als »Berlin« lesen, ohne doch bestimmt behaupten zu dürfen, daß dieses kryptographische Fabrikzeichen wirklich beabsichtigt war; der zweiten Zeile ist leider nichts Lesbares zu entnehmen (Textbild auf S. 39). Das Kabarett ist nach der Verleihung des Hosenbandordens an den Kurfürsten (1689) und vor der Königskrönung entstanden, also um 1695 anzusetzen und der Fabrik der Witwe Molin zuzuweisen. Von zwei anderen schlichteren Kabaretts ähnlicher Form sind nur zwei Gefäße erhalten: eins mit dem Monogramm Friedrichs III. im Märkischen Museum, das andere mit den Allianzwappen von Haugwitz und Schweinichen in der Sammlung Heiland. Das letztere ist von derselben Hand bemalt wie die im Monbijoumuseum verwahrten Schüsseln und Salznäpfe aus einem für König Friedrich I. nach 1700 ausgeführten Tafelgeschirr mit den gekrönten Initialen F. R (Abb. 3b).

Das wichtigste Dokument für die Lokalisierung und Bestimmung der Wolbeerfayencen ist eine in der Art eines Firmenschildes bemalte schwere Fayencetafel (Abb. 4, 53 : 38 cm), offenbar zum Einlassen in die Mauer bestimmt, die aus dem Hause Nr. 54 in der Stralauer Straße nach dessen Abbruch in das Märkische Museum gelangt ist. Da es sich um eine von Holländern gegründete Fabrik für delftisches Porzellan handelte, zeigt die Tafel – in Blaumalerei mit schwarzen Umrissen – vorn in der Mitte den niederländischen Wappenlöwen in seinem Gehege unter dem Wahlspruch Concordia Res Parvae Crescunt; oben in den Ecken das Kurwappen mit dem Szepter und das preußische Königswappen mit dem Adler, der das Monogramm F. R. auf der Brust trägt. Die Wappen des Landesherrn sollten wohl betonen, daß die Fabrik vom Kurfürsten errichtet und privilegiert war, eine Ehre, deren sich die Konkurrenz nicht rühmen konnte. Im Hintergrund sieht man das Spreeufer vor dem Stralauer Tor, deutlich gekennzeichnet durch die umzäunten Holzlager und zwei Mühlen, die auf dem Walterschen Plan von Berlin von 1737 neben dem Königlichen Holzmarkt genau so dargestellt und »die holländischen Windmühlen« benannt sind. In

Rheinsberg hieß die Glasurmühle die holländische Windmühle, und die Darstellung der zwei Mühlen an der Spree ist wohl durch dieselbe Bestimmung veranlaßt. Auf die Erzeugnisse der Fabrik deuten Chinesen im Vordergrund, die allerlei Vasen und Schüsseln herbeitragen und anbieten; auf der Ähnlichkeit mit dem chinesischen Porzellan beruhte eben die Beliebtheit der Fayencen. Die Kundschaft vertreten zwei vornehme Chinesen, einer von einem Knaben geführt, der andere von einem Diener mit dem baldachinförmigen Schirm begleitet. Unter den Gefäßen der rechten Gruppe ist auch der gehenkelte Maßkrug zu sehen, eine unchinesische Form, die schon frühzeitig unter den Berliner Fayencen erscheint und später das gangbarste Erzeugnis der Berliner Kunsttöpferei geworden ist.
Die Chinesenmalerei des Wolbeerschen Firmenschildes ist ein ausreichend sicheres Leitmotiv, um eine Menge von Blaufayencen, zumeist stattliche Vasen zu Dekorationszwecken, aber auch kleinere Krüge, als Arbeiten derselben Fabrik festzustellen. Zwei Figuren vom Firmenschild, die kniende Frau, die eine Teekanne anbietet, in der Ecke rechts unten und darüber der Knabe mit Teetassen auf einem Tablett, sind auf vielen Vasen wenn auch in anderem Zusammenhang, so doch genau wiederholt. Und auch wo diese zwei Figuren fehlen, läßt die gleichartige lockere Malweise mit schwarzen Umrissen keinen Zweifel an der Zusammengehörigkeit der ganzen Gattung zu. Die Farbe des Kobaltblau ist allerdings innerhalb der Gruppe von Wolbeerfayencen mit Chinesenbildern ziemlich verschieden, bald dunkel, intensiv und saftig, bald blaß, dünn und von weißen Rissen durchsetzt. Daß der Wechsel im Blau aber nicht gegen den gemeinsamen Ursprung spricht, zeigte schon die verschiedenfarbige Blaumalerei auf den Teilen des Kabaretts Friedrichs III.; es kommt dazu, daß sich die Fayencen mit Chinesenbildern auf ungefähr drei Jahrzehnte verteilen und daß in dieser Zeit sichtlich verschiedene Maler neben- und nacheinander die gleichen Muster ausgeführt haben. Aus eigener Erfindung haben die Berliner Fayencemaler der Chinesenbilder nichts Nennenswertes beigetragen. Sie verarbeiteten vielmehr lediglich ostasiatische Motive aus zweiter Hand. Den Delfter Fayencen aus den Werkstätten des Samuel van Eenhorn, des Lambert van Eenhorn und verwandter Meister, die ihrerseits die gangbarsten Darstellungen chinesischer Exportporzellane entlehnt und einigermaßen europäisiert hatten, entnahmen die Berliner Maler meist einzelne Figuren oder Gruppen, die sie zu einigen zusammenhängenden Darstellungen aneinanderreihten. Am häufigsten wiederholen sich drei Darstellungen, von denen man eine als Teeszene, die andere als das Tanzbild bezeichnen kann. Die dritte besteht aus einigen tatenlos in der Landschaft wandelnden Paaren mit dem Baldachinschirm und dem Fächer an langer Stange, dazwischen eine Gruppe sitzender Chinesen und blütenreiche Stauden; die Bedeutung dieses Bildes ist unbestimmt. Die Teeszene beginnt rechts mit einer sitzenden Frau neben einem Tisch und ihrer Dienerin und endet links mit einem thronenden Mann, der eine Teetasse hält und durch einen flatternden Vogel auf oder über seinem Kopf ausgezeichnet ist. Hinter ihm der Diener mit dem Stangenfächer. Dazwischen sind, wie es etwa auf der Abb. 10a zu sehen ist, verteilt die vor dem Thron kniende Frau mit der Teekanne, die wir von dem Firmenschild kennen, dann eine stehende Frau, die aus einer hohen kegelförmigen Kanne Tee in die Tassen füllt, die der Knabe mit dem Tablett hält, ferner eine Figur mit befehlend ausgestrecktem Arm (auf chinesischen Porzellanvasen ist es ein Feldherr) und ein vornehmer Chinese – oder eine Frau, das ist nicht immer zu unterscheiden – mit dem Fächerträger. Das Gegenstück zur Teeszene ist das Tanzbild, dessen Vorlage auf chinesischen Porzellanvasen des 17. Jahrhunderts (Beispiele im Berliner Schloßmuseum und im Schloß Charlottenburg) mehrfach zu finden ist. Zwischen einer sitzenden Lautenspielerin und einer Frau, die stehend eine dreibeinige Pauke schlägt, sieht man eine Tänzerin in langen Gewändern mit flatternden Ärmeln auf einem viereckigen Teppich; hinter der Paukenschlägerin einen springenden Knaben, ebenfalls mit überlangen Ärmeln, eine auf chinesischen und delftischen Vasen sehr häufige Figur; einige Zuschauer

und Schirmträger vervollständigen das Bild je nach Maßgabe des vorhandenen Raumes. Für die niedrigen Malflächen der Vasendeckel wurden in der Regel Gruppen sitzender Chinesen im Freien gewählt, oft unter Weiden, deren dünne Zweige in das Bild hereinhängen.

Diese zum eisernen Musterbestand der Wolbeerfabrik gehörenden Chinesenbilder sind wie gesagt oft und lange Zeit hindurch wiederholt und dabei vom delftischen Stil immer weiter entfernt worden, offenbar weil die Maler nicht mehr die Originale Samuel van Eenhorns, sondern ihre eigenen Werke oder Pausen benützten. Dabei sind sie durch Mißverstehen von Einzelheiten der Tracht, der Draperien und mancher zur Szenerie gehörenden Dinge, der Geländer, Hintergrundwände, Säulen, Vorhänge und dergleichen schließlich zu Entstellungen und recht kuriosen Mißgestalten gekommen, die zwar die Berliner Fayencen leicht erkennbar machen, aber sonst nicht weiter rühmlich sind. Man kann sich nicht verhehlen, daß die Berliner Fayencemaler, sobald Figürliches in Frage kam, keine großen Zeichenkünstler gewesen sind und daß ihre Chinesenbilder weder an die Delfter, noch auch an die Frankfurter Fayencen zeichnerisch heranreichen. Man sieht gelegentlich ihre Ratlosigkeit bei Aufgaben, wo ihre Chinesen oder ihre Ornamentik nicht am Platze waren, wie bei einer großen Abendmahlskanne im Märkischen Museum, die 1708, also schon zur Blütezeit der Wolbeerfabrik, gemacht worden ist. Die Engel und christlichen Symbole, die hier angebracht werden mußten, verraten eine kindliche Befangenheit. Die zeichnerische Unzulänglichkeit ist übrigens für die Barockfayencen nicht allzu störend; denn ihre Stärke, wie bei der freskomäßigen Scharffeuermalerei überhaupt, liegt nicht in feinen Einzelheiten, wie sie die Überglasurmalerei der Rokokofayencen hervorbringt, sondern in einer wirkungsvollen Aufteilung von Grund und Muster und in der innigen Verbindung von Form und Farbe zu einer dekorativen Einheit.

Die Wolbeerfayencen beginnen mit ziemlich zahlreich erhaltenen Trinkgefäßen von Birnform mit weiter Öffnung, die mit Zinndeckeln versehen waren. Nach den Jahreszahlen, die sich in den Zinnstempeln oder auf den Zinndeckeln gelegentlich finden, stammen diese Weithalskrüge aus den Jahren etwa von 1698 bis gegen 1710. Danach sind sie von der heimischen Form des gradwandigen, walzenförmigen Maßkrugs verdrängt worden. Sie halten sich in der Form genau und in der Bemalung etwas freier an weitverbreitete, meist flüchtig bemalte Delfter Krüge aus dem Ende des 17. Jahrhunderts mit Marken verschiedener Werkstätten (AK, P K, P L, D L u.a.), von denen die Berliner Exemplare sich durch den rötlichen Scherben, helleres, leicht und flüssig aufgetragenes Blau und eine viel schwächere Durchführung der schwarzen Umrißzeichnung unterscheiden. Die letztere ist zuweilen auch ganz unterblieben. Die figürlich bemalten Weithalskrüge zeigen je zwei stehende oder sitzende Chinesen im Freien, die schlaffer und schwungloser gezeichnet sind als die Delfter Originale, aber doch vermuten lassen, daß die Malerei noch von den in der Berliner Fabrik beschäftigten Holländern herrührt (Abb. 5b, d). Den oberen Rand der Krüge umzieht eine flüchtig hingestrichene Wellenranke mit abzweigenden Spiralen, ein delftisches Muster, das uns in Berlin zuerst auf den Griffen des kurfürstlichen Kabaretts begegnet. Hierher gehören noch einige sehr ähnlich bemalte Enghalskrüge, eine Gefäßform, die sich in Berlin wenig eingebürgert hat. (Ein Beispiel bei Riesebieter, Deutsche Fayencen Abb. 220.) Daß die Enghalskrüge an Hanauer und Frankfurter Fayencen erinnern, beruht wohl weniger auf einem Einfluß der beiden Mainfabriken als darauf, daß dort wie in Berlin Delfter Vorbilder nachgeahmt wurden. Als ein sicheres Zeugnis für Frankfurter Einfluß läßt sich nur die Berliner Schüssel der Abb. 5c anführen, bei der die locker verteilten Chinesenmotive augenscheinlich einem Frankfurter Vorbild entnommen sind.

Zu den Frühwerken der Wolbeerfabrik zählen noch einige Urnen mit Kuppeldeckel, wie das Mittelstück der Abb. 5, deren Chinesenmalerei mit den Weithalskrügen genau übereinstimmt. Diese in Delft sehr beliebte Urnenform ist in Berlin selten; eine Abart im

Schloßmuseum ist ganz fußlos gestaltet und mit einem Streumuster aus Blüten, Blättern und im Grunde verteilten Punkten und Sternchen bemalt (Abb. 18a). Derartige Streumuster erscheinen bereits frühzeitig auf Weithalskrügen vor 1700 (Abb. 5f), dann auch auf Schüsseln und Tellern in der besten Ausführung der Blütezeit um 1710 (Abb. 17 u. 18).

Noch im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hat die Fabrik begonnen, jene großen Sätze von fünf oder drei Vasen herauszubringen, die für den Kamin oder mehr noch für die in Norddeutschland beliebten Barockschränke mit breit ausladenden Gesimsen bestimmt waren (Abb. 6). Es ist auffallend, wie sehr unter den Berliner Barockfayencen die Dekorationsvasen gegenüber den Nutzformen, Flachgeschirren oder Terrinen überwiegen, ein Zeichen, daß die Fabriken von Wolbeer und Funcke damals mit einem großen und wohlhabenden Abnehmerkreis rechnen konnten, der die Fayencen als Kunsterzeugnisse und als einen erwünschten Ersatz für das ostasiatische Porzellan wertete. Einen vollzähligen Normalsatz Wolbeers zeigt die Abb. 6. Während die schlanken Flötenvasen und die doppelt gebauchten Kürbisflaschen chinesische Formen kaum verändert wiedergeben, scheint die Mittelvase mit dem scharf abgesetzten und nochmals ausgebauchten Unterteil über einem breit ausladenden Fuß, eine echte Barockform, der Berliner Fabrik eigentümlich zu sein. Da die Vasen freihändig auf der Scheibe aufgedreht wurden, ergeben sich je nach der Größe allerlei Varianten in den Umrissen des Körpers und der Profilierung des Fußes. Bei dem stattlichsten Exemplar der Sammlung Heiland von 60 cm Höhe ist die Schulter vom Bauch abgesetzt und der Fuß in drei Zonen profiliert (Abb. 7a); bei einer kleineren Form wird der Fuß pokalartig vom Körper abgeschnürt (Abb. 8b). Die Deckelknäufe sind, soweit ursprünglich, als Kugeln mit kurzer Spitze geformt. Die Kürbisflaschen variieren insofern, als der Oberteil bald dicker, bald schlanker aufgedreht wird (Abb. 6 u. 8a, c). Ihre figürliche Bemalung, immer Chinesenbilder, wird auf den Unterteil beschränkt; den Oberteil ziert das Pfauenmuster mit blütenreichem Gesträuch und durchlöchertem Felsen, ein chinesisch-delftisches Motiv, das in Berlin zuerst am großen Kabarett auftritt, dann auf Weithalskrügen und den in der Frühzeit noch sehr breit gestalteten Maßkrügen (Abb. 23a) sich ausgiebig entfaltet, um schließlich die gewöhnlichste, fast alleinige Verzierung der späteren Wolbeerfayencen zu werden. Die Chinesenmalerei der großen Vasensätze ist vorwiegend in intensivem Dunkelblau ausgeführt und verrät durch gewisse Härten der Zeichnung und Entstellungen der Tracht durchweg die Hand deutscher Maler, die nicht mehr in Delft geschult waren. Die Zeit, wann dieser berlinische Stil die ältere Chinesenmalerei ablöst, läßt sich durch eine Schnabelkanne der Sammlung Heiland bestimmen, die das Datum 1708 trägt. Sie ist vorn unter der Ausgußröhre neben der Widmungsinschrift mit allegorischen Figuren, seitlich mit Chinesen in dem berlinischen Stil der großen Ziervasen bemalt (Abb. 9b). Eine größere Schnabelkanne gleicher Form in der Sammlung Riesebieter (abgeb. Cicerone 1919, S. 372, Abb. 4, 5) zeigt außer der Chinesenmalerei und dem Pfauenmuster vorn ein von Amoretten mit Malstöcken und Paletten umgebenes Spiegelmonogramm aus den Buchstaben CSR, die auf den von 1701 bis 1727 erwähnten Fayencemaler Christoph Reichert und seine Frau Sybilla, die Schwester der Frau Wolbeer, zu beziehen sind. Ich nehme auf Grund der urkundlichen Nachrichten an, daß Reichert und sein Schwager Ludwig Ruppert in erster Linie als die Maler des berlinischen Stils während der Blütezeit der Wolbeerfabrik in Betracht kommen. Und zwar nicht nur für die Chinesenbilder, sondern auch für die Pfauen- und Streumuster, da diese öfter auf den großen Vasen mit den Chinesen vereinigt sind (Abb. 7c).

In die Zeit Gerhard Wolbeers fallen noch einige Gefäße von weniger gangbaren Formen, die wohl nur auf Bestellung angefertigt worden sind. Das Charlottenburger Schloß bewahrt zwei wuchtige 70 cm breite Blumenbecken von kantiger Barockform mit sparsamer Blaumalerei und dem Monogramm König Friedrichs I. Die Töpfe für die Berliner Schloßapotheke zeigen alle das Monogramm Friedrich Wilhelms I., sind also nach 1713 entstanden

(Abb. 3e, f). Zwei Orangenkübel von 38 cm Höhe in der Sammlung Heiland tragen neben dem farbigen Wappen eines 1705 geadelten Herrn Bonnit von Mohrenthal die typischen Chinesengruppen und auf Rand und Fuß dieselben Rankenornamente wie die großen Vasensätze (Abb. 9a). Eine der stattlichsten Wolbeerfayencen aus der Zeit um 1715 ist die 56 cm breite Bowle der Sammlung Temmler in Detmold, auf deren weiter Fläche die Teeszene und das Tanzbild Raum gefunden haben (Abb. 10a).

Gerhard Wolbeer war der erste, der in Deutschland nach delftischem Muster gerippte Fayencen gemacht hat. Cornelius Funcke ist seinem Beispiel in beschränktem Maß gefolgt, in Zerbst, Braunschweig und Potsdam wurden Nachahmungen hergestellt; im übrigen hat sich die deutsche Fayencekunst von den gerippten Formen ferngehalten, da die Technik ihre Tücken hat. Die senkrecht gerippten Gefäße können nicht auf der Töpferscheibe aufgedreht, sondern nur aus Gipshohlformen gewonnen werden. Das Formverfahren ist komplizierter als das Drehen auf der Scheibe. Die Stückformen aus Gips werden über einem Tonmodell gegossen, bei dem scharfe Kanten zu vermeiden sind, an denen die Glasur nicht gut haften würde. In die Hohlformen werden gleichmäßig dicke Tonschwarten eingedrückt und von innen her mit nassem Schwamm angestrichen. Nachdem die Gipsformen den Überfluß an Feuchtigkeit aus dem Ton abgesaugt haben, werden sie abgehoben, die Tonvase getrocknet und die Nähte verputzt. Da beim Formen nicht immer dieselbe Gleichmäßigkeit in der Dicke und Spannung der Gefäßwandung erzielt wird wie beim Drehen, kommt es vor, daß die Vasen im Brande sich verziehen und schief werden. Dieser Fehler zeigt sich bei den geformten Berliner Fayencen auffallend häufig. Es kommt dazu, daß bei den gerippten Vasen die Glasur sich in den senkrechten Furchen dicker sammelt und beim Schmelzen leichter ins Fließen gerät als auf den Höhen der Rippen, wo sie dünner aufliegt und daher fester haftet. Fließt die Glasur, so verschiebt sich mit ihr die Bemalung und die Zeichnung wird verunstaltet oder verwischt. Dadurch werden die gerippten Fayencen der Wolbeerfabrik mit Blaumalerei oft sehr entstellt, und der Schaden ist um so störender, wenn die figürlichen Chinesenbilder aufgemalt sind, die schon bei tadelloser Glasur durch die wellige Oberfläche an Deutlichkeit einbüßen (Abb. 10b u. 11).

Die mehrfarbige Scharffeuermalerei, mit der die Delfter unter der Führung Louwis Fictoors und Lambert van Eenhorns um die Wende des 17. Jahrhunderts ihre stärksten Wirkungen erzielten, hat sich gegen das Verfließen der Zeichnung widerstandsfähiger erwiesen als die Blaumalerei. Daher hat Wolbeer, den Spuren der genannten Delfter Meister folgend, seine gerippten Vasen vorwiegend mit polychromer Malerei versehen. Er hat in der Regel nicht mit dem in Delft vorherrschenden Dreiklang blau-rot-grün, sondern mit vier Farben, blau, grün, gelb und rot gearbeitet und ist nicht selten den holländischen Vorbildern sehr nahe gekommen, obwohl er das Bolusrot, die schwierigste Scharffeuerfarbe, deren sich die italienischen Majolikamaler fast ganz enthalten hatten, nicht mit der Sicherheit und dem guten Gelingen der Delfter Meister behandelte. Auf den Berliner Fayencen ist das Rot oft blaß oder braun gebrannt.* Figürliche Darstellungen hat Wolbeer in der vierfarbigen Malerei ganz vermieden; die Verzierung beschränkt sich auf Pfauen, Gänse und kleinere Vögel zwischen Sträuchern mit Chrysanthemen und Päonienblüten und auf Behangmuster auf den Rändern und Schultern der Vasen. Die Bemalung geht weniger auf eine übersichtliche Zeichnung aus als vielmehr auf eine dichte Verteilung der Farben über die ganze Fläche, ein Stil, der den spielenden Lichtern der gerippten Formen durchaus angemessen ist. Es handelt sich bei den gerippten Fayencen durchweg um Dekorationsstücke, nicht um Gebrauchsformen. Daher überwiegen auch in der polychromen Gattung die großen Vasenformen, die sich zu drei oder fünf als Sätze für Kamin oder Schränke zusammen-

* Es handelt sich hier nicht, wie bei Stoehr und Riesebieter gesagt wird, um das Eisenrot im keramischen Sinne; letzteres ist eine Überglasurfarbe, die für Scharffeuerfayencen nicht in Betracht kommt.

stellen ließen. Es gibt gerippte Exemplare der barocken Mittelvasen (Riesebieter, Die deutschen Fayencen, Abb. 202), ovale Urnen (Abb. 12a) und häufiger achtseitige Flaschen mit weitem Bauch und hohem Trichterhals, dazu paarweis Flötenvasen in verschiedenen Größen (Abb. 11 u. 13b). Die großen Flaschen, etwa halbmeterhoch, erscheinen in zwei Formvarianten; die eleganteste Ausführung dieses Typs kommt nur in kleinen Exemplaren von 30 cm Höhe mit blauen Streumustern vor (Riesebieter a. a. O. Abb. 204). Als Zwischenstücke und Seitenvasen dienten achtseitige gerippte Urnen, deren Körper gradlinig vom Fuß sich absetzt (Abb. 12b, c) und Flaschen mit verkröpftem Hals und kugeligem oder birnförmigem Bauch (Abb. 13c u. 16d). An deren Stelle tritt auch eine seltsame Umbildung der Flötenvasen mit einem achtseitigen Mittelstück, das glatt bleibt, während Fuß und Hals gerippt sind (Abb. 14b); eine Form, für die unter den Delfter Fayencen kein Vorbild zu finden ist, wie überhaupt mehrere der gerippten Gefäßformen Wolbeers sich von den chinesisch-delftischen Modellen merklich entfernen.

Die früheste Wolbeerfayence mit Vierfarbenmalerei ist ein glatter Weithalskrug mit Streumuster (Abb. 23b), der um 1700 anzusetzen ist. Auch weiterhin hat die Fabrik glatte Gefäße, obschon viel seltener als die gerippten, mit den vier Farben bemalt. Zu der glatten achtkantigen Mittelvase der Abb. 13a gehören zwei mit demselben Tigerknaufdeckel versehene Seitenvasen von umgekehrter Flaschenform mit der größten Ausbauchung oben (Abb. 20a). Als Zwischenstücke dieses Satzes haben die achtseitigen Flaschen Abb. 14c gedient. Einen Anhalt zur Datierung geben die auf den Vierfarbenvasen üblichen Behangornamente, da sie in Blaumalerei bereits auf dem Abendmahlskrug von 1708 im Märkischen Museum vorkommen.

Die Buntmalerei hat sich auch der sogenannten Bonzen angenommen, Figuren von Chinesen verschiedener Größe, von 20 bis 34 cm Höhe, die aus Hohlformen ausgedrückt sind. Am häufigsten sind stehende Bonzen mit vorgestrecktem Bauch, als Gegenstücke Frauen von bescheidenerer Haltung, seltener sitzende Figuren (Abb. 15b, c, d). Die meisten sind mit blauen Streumustern bemalt, einige in blau, grün und rot oder in blau und gelb. Die zweifarbige Malerei blau und gelb kommt zuweilen auch auf Gefäßen vor; ein gutes Beispiel ist der Maßkrug der Abb. 23c, dessen Zinndeckel die Jahreszahl 1703 trägt. Nach der Malweise stammen die meisten Bonzenfiguren aus der Wolbeerfabrik; ob auch die Fabrik Funckes solche hergestellt hat, ist nicht mit Sicherheit zu erweisen. Von freihändiger Plastik ist unter den Berliner Fayencen nur ein Stück bekannt: die von drei Tritonenkindern getragene Blumenvase mit vier Mündungen (Abb. 15a), eine freie und sehr gewandt durchgeführte Umbildung eines Ornamentstiches von Stefano della Bella. Die Blaumalerei weist auch diese Arbeit der Wolbeerfabrik zu.

Obwohl bei den Blaufayencen, namentlich den großen Dekorationsvasen, die Chinesenbilder und Pfauenmuster entschieden vorherrschen, ist die Fabrik Wolbeers auch an sonstigen, rein ornamentalen Mustern reich genug, um neben den anderen deutschen Fayencemanufakturen der Barockzeit mit Ehren bestehen zu können. Auf Selbständigkeit der Erfindung darf man freilich nicht Anspruch machen; die Quelle ist immer der unerschöpfliche Delfter Formenschatz gewesen. Geht man von den Verzierungen des großen kurfürstlichen Kabaretts aus, so trifft man die nächstverwandten Muster aus blühenden Sträuchern und Vögeln auf einer Gruppe meist kleinerer Fayencen, die durch eine besonders weiße porzellanähnliche Glasur, vortreffliche Töpferarbeit und zarte Malweise ausgezeichnet sind. Das Kobaltblau ist leicht und flüssig immer in zwei Tönen, hell und dunkel, aufgetragen, die linearen Pflanzenstengel oft dornenartig mit Punkten besetzt, die Umrißzeichnung in der Regel in schwarzer Farbe ausgezogen. Wie die Wasserblase, das Apothekengefäß mit Ausgußrohr und das vierkantige Kännchen der Abb. 16a, b, c zeigen, ist die Ähnlichkeit mit der Handschrift des Kabarettmalers um so augenfälliger, je kleiner der Maßstab der Verzierungen ist. Aber die Hand desselben Malers bleibt auch an breiter hingestrichenen Mustern großer Vasen

noch erkennbar; als Beispiele sind die 50 cm hohe Urne des Münchener Nationalmuseums, ein Hauptstück der Wolbeerfabrik (abgeb. Katalog v. Lanna I Nr. 1143, Taf. 82), und die enghalsige Vase Abb. 23d mit dem in Berlin ungewöhnlichen chinesischen Fasanenmuster und einem Magnolienbaum anzuführen. Die feine Ausführung der Gattung ist an den zwei Flötenvasen (hoch 28 u. 25 cm) und der kleinen Barockvase (hoch 26 cm) der Abb. 17a, b, c, ferner an dem ovalen Tablett mit einem chinesischen Vasenstilleben (Abb. 19) und dem Tablett mit einer barocken Blumenvase in geschweifter Rahmung (Abb. 20b), sowie an den Streumusterschüsseln (Abb. 17d, e und 18d, e) ersichtlich.

Die ganze Gruppe berührt sich durch die porzellanweiße Glasur, die zart skizzierende Malweise und durch gewisse Spiralornamente, die am besten auf dem Unterteil der Flötenvase Abb. 17c, auf dem Deckel der Wasserblase Abb. 16a und auf dem Fuß der Apothekenkanne Abb. 16c zu sehen sind, mit einigen Fayencen der seit 1699 tätigen Fabrik von Cornelius Funcke in Berlin. Man vergleiche dafür die drei Deckelvasen der Abb. 25 und die Mittelvase der Abb. 43b. Es ist nicht verwunderlich, daß solche Grenzverwischungen bei den Erzeugnissen von zwei Fabriken vorkommen, die gleichzeitig in nächster Nachbarschaft betrieben wurden und von deren Malern und Arbeitern mancher hinüber und herüber gewechselt haben mag. Man könnte für diesen Fall stilistischen Zusammenhangs an den Fayencemaler Johann Christian Funcke denken, der schon im Januar 1695 in Berlin arbeitete und somit gleichzeitig mit Cornelius Funcke an der damals noch einzigen Fabrik Molin-Wolbeer tätig gewesen sein muß. Die Vermutung, daß die beiden Funcke Verwandte waren, stützt sich nicht nur auf ihren Namen; auch ihre Frauen scheinen aus einer Familie zu stammen: der Mädchenname der Frau des Johann Christian war Dorothea Regina Brandes, die andere hieß Johanna Brandis. Cornelius Funcke war Holländer; trifft das auch für seinen Namensvetter zu, so würde das die ausgesprochen delftische Malweise der vorerwähnten Fayencen erklären und die Wiederkehr dieses Stils in der jüngeren Fabrik unter der Voraussetzung, daß der Maler Joh. Chr. Funcke im ersten Jahrzehnt nach 1700 in die zur Blüte gelangte Fabrik des Cornelius Funcke übergetreten ist. Die Sammlung Heiland besitzt einen durch Rauch geschwärzten und daher nicht abbildbaren Weithalskrug mit Chinesenmalerei, der von der frühen Wolbeerschen Gattung der Abb. 5 stilistisch nicht zu unterscheiden ist. Er trägt aber das Malerzeichen *F*, das weiterhin auf einer Menge von Maßkrügen aus der Fabrik Cornelius Funckes wiederkehrt, die zur Zeit Friedrichs I. zwischen 1701 und 1713 einsetzen.

Für die übrigen ornamentalen Muster der Wolbeerfayencen müssen die Abb. 21 und 22 als Beispiele genügen. Am häufigsten ist das durch Dreiblätter auf blauem Grund gekennzeichnete, etwas ungeordnete Muster der Schüssel Abb. 21a. Es führt uns zum Gebrauchsgeschirr hinüber, da es auch auf Leuchtern und Waschbecken nebst Wasserkannen (Abb. 22a, b, d), Tellern, Kännchen und flachen Konfektschalen auf hohem Fuß vorkommt. Die Größe der letzteren wechselt von 10 bis 21 cm Schalendurchmesser. Die Form der Wasserkannen mit hochgebogenem Griff und einer plastischen Maske unter dem Ausguß ähnelt den barocken Silberkannen, die Kurfürst Friedrich III. um 1700 für die Silberkredenz im Rittersaal des Berliner Schlosses herstellen ließ. Die Wasserkanne Abb. 22a ist ausnahmsweise bezeichnet: sie trägt unter dem Fuß ein dick aufgemaltes Z, vielleicht ein Malerzeichen, dessen Deutung aber noch aussteht. Die Schüssel Abb. 21c zeigt ein nicht seltenes Muster aus einem Blumenkorb mit drei Vögeln und Akanthuslaub auf dem Rand, das auch die Bayreuther Fayencefabrik Delfter Vorbildern entlehnt hat.* Diese Schüsseln wie auch diejenigen der Abb. 17 und 18 haben auf der Rückseite des Randes in breiten blauen Strichen aufgemalt abwechselnd Sterne und Kreise oder geschwänzte Kreise wechselnd mit A-förmigen Winkeln, eine Verzierung, die auf delftische Muster zurückgeht. Die große

* Ein Delfter Teller mit demselben Muster und der Marke des Adrian Pynacker ist im Nürnberger Gewerbemuseum.

Schüssel des Hamburger Kunstgewerbemuseums (Abb. 21b), bemerkenswert durch die Jahreszahl 1706 auf der Rückseite, nimmt eine Sonderstellung ein; das Pfauenmuster ist ungewöhnlich reich, und das äußere Randornament aus barock geknickten Bändern und von Maskarons ausgehenden Ranken ist unberührt vom ostasiatischen Einfluß. Ähnliche Masken finden sich nur auf den Griffen des großen Kabaretts, in dessen Verzierung ja ebenfalls europäische und chinesische Motive miteinander vermengt sind.

Eine Berliner Spezialität waren die sechseckigen Teller mit runder Vertiefung, von denen je drei zusammen mit drei Zwickelschalen (vgl. Riesebieter a.a.O. Abb. 221) ein sogenanntes Kabarett bildeten. Erhalten sind solche Teller in verschiedener Größe (25,5 cm und 30,5 cm Durchmesser) mit Blaumalerei (Abb. 5g), Dreieckschälchen auch mit Vierfarbenmalerei. Eine Anzahl vollzähliger Kabaretts, die von der Wolbeerschen oder Funckeschen Fabrik unbemalt abgegeben worden sind, stammt aus dem Schloß Hildburghausen und gehörte zu einem Geschirr, das für die 1714 mit dem Herzog Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen vermählte Prinzessin Elisabeth Sophie von Preußen mit deren Allianzwappen in Gold und Lackfarben kalt bemalt worden ist. Wie die in Gold und Rotlack bemalten Kronen des großen kurfürstlichen Kabaretts zeigen, ist die Kaltmalerei gelegentlich auch in der Wolbeerfabrik herangezogen worden, weil man eingebrannte Vergoldung noch nicht herstellen konnte. Bei den Hildburghausener Geschirren aber tragen sowohl die dürftigen und lahmen Ranken wie die Heraldik alle Merkmale hilfloser Dilettantenarbeit. Es gibt auch sonst Fayencevasen aus Wolbeerschen und Funckeschen Formen mit kalter Bemalung; eine Bestätigung der Vermutung, daß diese leicht vergängliche Dekoration in den Manufakturen selbst hergestellt worden sei, ist jedoch den vorhandenen Resten solcher Kaltmalerei nicht zu entnehmen.

Die walzenförmigen gradlinigen Maßkrüge (Abb. 24), die einen so beträchtlichen Teil der Berliner Barockfayencen ausmachen, erscheinen uns in viel höherem Maß eine reine Nutzform, als sie für die Auffassung der Barockzeit gewesen sind. In der Goldschmiedekunst, namentlich Norddeutschlands, hat der gedrungene Deckelhumpen während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Stelle eingenommen, die früher der Pokal als das Hauptstück profaner Silberarbeit innehatte. In der Renaissance noch schlank und kegelförmig verjüngt, war der Humpen im Barock gradlinig, breit und ungegliedert geworden. In dieser wuchtigen Form hat ihn die Fayencekunst übernommen; daß er auch hier ein Schaugerät war und als Kunstform gewertet wurde, bezeugt außer der farbenreichen Bemalung die über das zweckmäßige und benutzbare Format eines Trinkgefäßes oft weit hinausgehende Größe. Wie sehr so wuchtig geschlossene, anderen Stilperioden plump erscheinende Gefäßformen dem Formgefühl des Barock entsprechen, kann man aus einem Vergleich der älteren Apothekertöpfe (Abb. 3e,f) mit den jüngeren der Abb. 40a,d ersehen.

Zu den sicheren Wolbeerarbeiten gehören einige frühe Maßkrüge mit dem Pfauenmuster oder den typischen Chinesenbildern in Blaumalerei; ferner in der Sammlung Riesebieter ein Krug mit der Justitia und der Jahreszahl 1716 (Cicerone 1919, S. 374, Abb. 8). Dessen Rand umzieht, wie das auch auf dem Chinesenkrug Abb. 23a sichtbar ist, jenes auf den großen Wolbeervasen fast regelmäßig verwendete Band aus dichten Spiralranken (vgl. den Fuß des Orangenkübels Abb. 9a). Da für die zwei- und mehrfarbigen Krüge Delfter Leitmuster fehlten, hat Wolbeer sich hierin den Arbeiten der Fabrik Funckes angeschlossen, die in der Erfindung von Maßkrugdekorationen fraglos die Führung hatte. Die acht Maßkrüge der Abb. 24 sind wegen mancher Einzelheiten der Zeichnung, die in den Stil Funckes nicht ganz hineinpassen, Wolbeer zugeschrieben worden, zum Teil auch wegen der viel blasseren und feiner gespritzten violetten Grundfarbe, die wir bei Funcke so nicht finden. Sonst aber ist der Mangangrund, die Blaumalerei in den ausgesparten Teilen mit den Königsinitialen und die Form beiden Fabriken gemeinsam und allgemeingültige Unterscheidungsmerkmale kann ich für diese Gattung nicht anführen.

Entsprechend der Stilentwicklung des bürgerlichen Kunstgewerbes in Norddeutschland sind die Barockfayencen bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts stilistisch ziemlich unverändert geblieben. Die ersten bezeichneten Stücke der Potsdamer Fayencefabrik von Rewend aus dem Jahre 1740 (vgl. Abb. 57c, g) sind Nachahmungen der gerippten Berliner Urnen mit Pfauen- und Streumuster und es ist nicht anzunehmen, daß Rewend sich Vorbilder zum Muster wählte, die damals in Berlin schon veraltet waren. Eine Wandlung im Betrieb scheint unter Gerhard Wolbeers Söhnen im vierten Jahrzehnt nur insofern eingetreten zu sein, als die Qualität und der Umfang der Erzeugung merklich nachließen. Von neuen Formen ist nichts Erhebliches anzuführen; die großen Vasensätze verschwinden und die Blaumalerei begnügt sich unter Verzicht auf alles Figürliche mit einigen Streumustern und dem unablässig wiederholten und ohne Sorgfalt gröblich hingestrichenen Pfauenmuster. Am häufigsten sind noch die gerippten Flaschen und die Flötenabart Abb. 13c und 14b, die mit einer gerippten Urne von der Form der Abb. 12b, d zu Kaminsätzen verbunden wurden. Auch ein Satz der Sammlung Riesebieter (a. a. O. Abb. 212) ist für diese Stufe erlahmender Erfindung kennzeichnend. Obwohl im wesentlichen nur der alte Formenschatz ausgenützt wurde, hielt sich die Töpferarbeit auch technisch nicht auf der früheren Höhe; schiefe Formen und geflossene Glasur mit verschwommener Zeichnung machen sich immer mehr und mehr bemerkbar.
Was die Wolbeerfabrik unter der Leitung der Witwe des zweiten Sohnes (1754–1764), als das Rokoko zur Zeit Friedrichs des Großen sich auch in der Fayence geltend zu machen anfing, noch geschaffen hat, ist unbekannt. Vielleicht darf man aus der 1732 vollzogenen Heirat Friedrich Wolbeers, des jüngeren Sohnes, mit der Tochter eines Berliner Zinngießermeisters Nathanael Simon den Schluß ziehen, daß die Herstellung von Maßkrügen die Haupttätigkeit geworden war; denn nur für diese war die Verbindung mit einer Zinngießerei von Bedeutung. Vorläufig können wir die Wolbeerfabrik nur nach ihren Werken der Barockzeit beurteilen und diese besagen alle dasselbe: ein unentwegtes Festhalten an der Absicht, »Delftisches Porcellain« zu machen, derselbe Wunsch, der den Großen Kurfürsten zur Berufung eines Delfter Meisters und zur Gründung der Fabrik bewogen hatte. In Formen und Farben, Mustern und Malweise hat sich diese Fabrik durchweg an die Delfter Muster gehalten und eine ernstliche Absicht, aus diesem Fahrwasser herauszukommen, ist nirgends zu bemerken. Wahrscheinlich hat diese Einseitigkeit während des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts den Erfolg herbeigeführt; vielleicht aber hat sie danach auch zum Niedergang geführt, als die deutsche Fayencekunst in anderen Fabriken sich zur Selbständigkeit durchgerungen hatte.

II. Die Berliner Fayencefabrik des Cornelius Funcke

Noch vor der Wende des 17. Jahrhunderts ist in Berlin die zweite Fayencefabrik errichtet worden, deren Blütezeit ebenfalls das erste Drittel des 18. Jahrhunderts umfaßte. Das kurfürstliche Privileg für Pieter van der Lee von 1678, wonach auf zwölf Jahre sich kein anderer Porcellainmacher im Lande niederlassen durfte, war 1690 abgelaufen. Am 11. April 1699 richtete der Porcellaindreher Cornelius Funcke folgendes Gesuch an den Kurfürsten:
»Ich bin alhier in Berlin über 6 Jahre als Portzelain Dreher gewesen, habe auch ohne Ruhm zu melden solche Arbeit verfertiget, die hier niemalen ist gemacht worden, da ich unter anderen einige Stück Geschütz mit Lavietten und Rädern, so ganz von einander haben können genommen werden, bis auf das Brennen fein ausgearbeitet gehabt, alleine, weil ich solche an Ihro Churprintzl. Durchl. unterthänigst habe überreichen wollen, hat meine Meisterin aus bloßer Missgunst mir selbige nicht brennen lassen wollen, sondern ich habe selbige wieder in einen Klumpen fallen lassen müssen; auch ist keiner hier, der diese Profession gelernet. Wan ich dann vors erste mich hier niederzulassen, mein Bürger- und

Meisterrecht zu gewinnen, auch in meiner Religion mich besser und fundamendaliter zu üben gesonnen bin, überdem meine Unpflichte, wie billig, nebst anderen Bürgern gerne und willig abtragen will, Als ersuche ich Ew. Churf. Durchl. hiemit unterthänigst und gehorsamst, Sie geruhen mir gnädigst zu concedieren, daß ich das Bürger- und Meisterrecht gewinnen, auch eines Portzelain Ofens mich gebrauchen könne und solle. Ich getröste mich in meinen billigen Suchen gnädigst erhöret zu werden.«

Aus der Vorgeschichte der Wolbeerfabrik hat sich ergeben, daß Funcke, der in den Büchern der Parochialkirche als der Porcellainbäcker Cornelius Vunck, auch Vounck und Vonck angeführt wird, selbst aber seine Gesuche gleich dem vorgenannten Maler Joh. Christian Funcke und dem Porcellainmacher H. N. Funcke (1708) deutlich mit dem Namen Cornelius Funcke unterzeichnet hat, bei der Witwe Molin, seit 1697 Frau Wolbeer, gearbeitet hat. Seine Bemerkung, daß in Berlin keiner sei, der diese Profession gelernt, kann sich nur auf die besonderen Formerkunststücke beziehen, die er für den Kurfürsten hatte machen wollen. Noch im selben Monat, am 28. April 1699, bewilligt ihm der Kurfürst, daß er einen Porcellainofen einrichten möge, jedoch an einem solchen Ort, wo für die Residenz keine Gefahr wegen des Feuers zu besorgen sei (P. Seidel, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 1890 S. 142). Wo Funcke seinen Betrieb einrichtete, ist nicht überliefert, da er nicht Hausbesitzer gewesen zu sein scheint. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, daß er ebenfalls in der Stralauer Straße nicht weit von der Wolbeerfabrik sich niederließ; er gehörte zur Parochialgemeinde, deren Kirche dem Wolbeerhaus ganz nahe liegt, und seine Tochter hat sich 1734 mit dem Prediger Pistor am Großen Friedrichs-Hospital verheiratet, das unmittelbar an die Fabrik Wolbeers nach dem Stralauer Tor zu sich anschloß. Im Hypothekenbuch der Stadt Berlin wird bei dem in der Stralauer Straße gelegenen Haus Nr. 924 bemerkt: »in dem Hintergebäude dieses Hauses ist die Pfeifenfabrik«. Daß noch ein anderer als Cornelius Funcke in Berlin Tonpfeifen gebrannt hat, ist nicht bekannt; jedenfalls hat er allein dafür eine Konzession erhalten. Die Grundstücke an der Wasserseite der Stralauer Straße sind schmal, erstrecken sich aber lang zur Spree hinunter und bieten dort genügend Raum für keramische Betriebe ohne Belästigung der Vorderhäuser durch Rauch oder Feuersgefahr. Die Konzessionsbedingung der Feuersicherheit war dort am besten zu erfüllen, wo bereits eine Fayencebäckerei unangefochten tätig war. Daß die zwei vor dem Stralauer Tor gelegenen Windmühlen, die auf dem Firmenschild (Abb. 4) und dem Berliner Stadtplan von 1737 zu sehen sind, die Glasurmühlen der beiden Fayencebäckereien waren, darf man wegen ihrer Bezeichnung als die »holländischen« Mühlen vermuten. Als Funcke seine Fabrik begann, war er 26 Jahre alt; zehn Jahre später heiratete er die in Amsterdam geborene Johanna Brandis, verlor seine Frau aber bereits elf Monate später. Er selbst starb, sechzig Jahre alt, im November 1733 und hinterließ außer der bereits erwähnten Tochter keine Nachkommenschaft. Im Jahre 1712 erbat Funcke ein ausschließliches Privilegium für die Herstellung der damals in Mengen aus Holland eingeführten Tabakspfeifen, die er seiner Fayencebrennerei angliedern wollte. Er hatte dafür einen Gesellen Caspar Otto Müller aus Harbeke bei Magdeburg eingestellt, der aber seinerseits als Einheimischer und als gelernter Tabakspfeifenmacher dieselbe Konzession für sich zu erlangen wünschte. Dieser verwies in seiner Eingabe darauf, daß der Porzellanbrenner Funcke auch ohne die Pfeifenmacherei »sein vollkommenes und reichliches Auskommen habe«. Aus der Eingabe Funckes vom 14. Dezember 1712, die P. Seidel (a. a. O. S. 143) vollständig veröffentlicht hat, ist der Anfang bemerkenswert:

»Ew. Königl. Maj. habe ich allerunterthänigst vortragen wollen, was gestalt ich des Vorhabens bin, alhier Tobackspfeifen zu fabricieren, so gut als sie anderorts gemachet werden. Auch von dergleichen rother Erde, als in Dresden fabriciret wird, davon Ew. Königl. Maj. ich bereits einen alhier von mir selbst gemachten Aufsatz von 6 bis 7 Stück durch den Brigadier Herrn d'Eosander vor einiger Zeit allerunterthänigst praesentiret habe. Und zwar

von allerhand Couleurs, als Porcellain, dergleichen von anderen Fabrikanten noch nicht gesehen worden.« Er beabsichtige, anfangs viele Arbeiter, an zwölf bis zwanzig Mann, aus Holland zu verschreiben und bittet zur Sicherung seiner großen Aufwendungen ihn dergestalt zu privilegieren, daß außer ihm Zeit seines Lebens niemand im Lande Tabakspfeifen zu fabrizieren befugt sein solle. Er zeichnet Cornelius Funcke, ein Holländer, Bürger und Porcellainbrenner alhier.
Er erhielt eine zusagende Antwort, die aber seinen Wünschen doch kaum entsprochen hat, da sie sich nur auf die rote Erde, das heißt auf seine Nachahmung des damals neuen Böttgersteinguts bezog. Es wurde bewilligt, »daß er die neu erfundene Erde zu Tobackspfeifen, auch anderen Geschirren, die dem indianischen Porcellain können egalisiret werden, gebrauchen könne«. Darüber erhält er ein Monopol auf 15 Jahre; jedoch sollen die bereits hier zu Lande etablierten Pfeifenmanufakturen beibehalten bleiben, auch der Einfuhrhandel fremder Pfeifen nicht gehemmt werden. Für uns ist die Stelle seiner Eingabe am wichtigsten, wo von den allerhand Couleurs, wie Porzellan, die Rede ist. Sie ist leider, vermutlich durch die Mitarbeit einer Schreiberseele, die die Eingabe des Holländers in schönes Amtsdeutsch zu kleiden hatte, sehr unklar ausgefallen. Die Pfeifen, die Funcke machen wollte, konnten nur nach holländischer Art aus weißem Pfeifenton oder nach seiner neuen Art aus der roten Erde einfarbig gemacht werden. Die allerhand Couleurs können sich nur auf bemalte Geschirre, also auf seine Fayencen beziehen, und in der Tat sind in Berlin damals die Fayencekrüge mit dem Monogramm Friedrichs I., also vor 1713, und mit bunter Malerei auf blauer, gelber, türkisfarbener, olivgrüner oder manganvioletter Grundfarbe eine Neuschöpfung gewesen, »dergleichen von anderen Fabrikanten noch nicht gesehen worden«. Wir erhalten somit aus der Eingabe von 1712, obwohl sie nur auf ein Pfeifenmonopol gerichtet war, doch einen wertvollen Hinweis, in welcher der beiden Gruppen berlinischer Barockfayencen wir die Erzeugnisse Funckes zu suchen haben. In diesem Zusammenhang gewinnt auch die Mitteilung, daß er durch den damaligen Schloßbaumeister Eosander von Goethe dem König einen selbstgemachten Aufsatz aus der roten Erde, wie sie in Dresden fabriziert wird, überreichen ließ, an Bedeutung. Denn sie zeigt, daß Funcke Einflüssen aus Dresden zugänglich war, wovon in der ganzen Gruppe der Wolbeerfayencen nicht die geringste Spur zu finden ist.
Aus dem Jahre 1709 ist ein Gesuch des bei Cornelius Funcke angestellten Fayencedrehers Peter Eggebrecht aus Berlinchen in der Neumark an den König erhalten, ihn in Berlin gleich anderen Porcellainbäckern zu privilegieren, »auf daß er seine Inventiones in Porcellainarbeit, so sonsten auswärts in Öfen gemacht worden sind, verfertigen möge«. Da die Lehnskanzlei feststellte, daß die Porcellainbäcker in Berlin noch keine Innung unter sich aufgerichtet und auch niemand darüber privilegiert ist, wird ihm geantwortet, er müsse erst Atteste, daß er die Kunst verstehe, beibringen und könne sich dann wieder melden. Eggebrecht ist aber im folgenden Jahre von Böttger nach Dresden gezogen worden, um dort eine Fayencefabrik einzurichten, die etwa ein Jahrzehnt später einige sehr ansehnliche Barockvasen mit Blaumalerei (im Dresdener Johanneum) hervorgebracht hat. Daß Böttger sich seinen besten Helfer aus der Fabrik Funckes geholt hat, mag für den guten Ruf ihrer Erzeugnisse sprechen. Mehr noch die weitgehende Ausnützung ihrer Vasenformen und Muster durch die 1721 gegründete Fayencefabrik in Zerbst. Deren Unternehmer hatten sich Vasenhohlformen aus Berlin besorgt und dann jahrelang getreue Nachahmungen der Berliner Fayencen angefertigt, die den besten Teil der Zerbster Produktion ausmachen. Dabei hielten sich die Nachahmer vornehmlich an die Funckeschen Modelle, obwohl sie sich auch die Mittelvasen und Kürbisflaschen der Vasensätze Wolbeers nicht entgehen ließen.
Daß die Fabrik Funckes nach seinem Tod über das Jahr 1733 hinaus noch fortgeführt wurde, ist in den bisher bekannten Nachrichten nicht ausdrücklich überliefert. Da aber einige typische Zierweisen der Funckefayencen in zeitgemäßer Fortbildung noch auf Berliner

Fayencen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus weiterleben, muß man annehmen, daß das Werk Funckes nach seinem Tode noch in Betrieb gehalten worden ist, und zwar von dem Fayencemaler und späteren Fayencefabrikanten Johann Gottlieb Menicus, auf den ich zurückkommen werde. Wir kommen dadurch zu dem zunächst unwahrscheinlichen Ergebnis, daß wir die dem Wolbeerschen Unternehmen zugewiesene Gattung im vierten Jahrzehnt aus dem Auge verlieren, obwohl die Fabrik aktenmäßig bis über 1764 bestanden hat, den nach Funcke benannten Fayencestil dagegen noch nach dessen Tod weiter verfolgen können. Gegen die hier vorgetragene Zuweisung der ersten Fayencegruppe an Wolbeer ließe sich ferner einwenden, daß die für den Zusammenschluß der ersten Gruppe sehr wesentliche Firmentafel (Abb. 4) nicht mehr in dem ehemaligen Wolbeerhaus Stralauer Straße Nr. 57, sondern in dem Haus Nr. 54 derselben Straße gefunden worden ist. Und weiter: Ein Maßkrug der Sammlung Heiland, bemalt mit dem Adler und zwei Figuren mit den Unterschriften »Gottfried Bälcke gebohrner Weinmeister« und »Gottfried Bälcke königl. Spreusescher Cammergerichts Bote« (vgl. Abb. 41 d), der ganz zweifellos der zweiten, hier dem Cornelius Funcke zugewiesenen Gattung angehört, trägt auf der Unterseite in Blaumalerei groß und breit ein Monogramm J. G. W. 1727, das auf einen Wolbeer hinzuweisen scheint. Man kann den ersten Buchstaben, wie später nachgewiesen werden soll, auch als F lesen und würde dann auf die Deutung Friedrich Gerhard Wolbeer kommen. Aber diese beiden Vornamen führte nur der Enkel Gerhard Wolbeers, der frühestens 1733 geboren sein kann. Sein Vater, des alten Wolbeer zweiter Sohn, war 1700 geboren und führt in den Kirchenbüchern, bei seiner Trauung 1732 und seinem Tod 1754, wie auch im Hypothekenbuch als Besitzer des Wolbeerhauses nur den Vornamen Friedrich. Die Buchstaben J. G. W., vermutlich die Initialen des Schenkers, bleiben somit noch unerklärt und gewähren keinen Anhalt, die zweite Fayencegattung mit den Wolbeer zu verbinden. Stärkere Beweiskraft im entgegengesetzten Sinne hat die früher erwähnte Schnabelkanne der Sammlung Riesebieter, deren Spiegelmonogramm C. S. R. von Malergeräten umgeben ist und daher auf den Fayencemaler Christoph Reichert und seine Frau Sybilla bezogen werden muß. Reichert gehörte als Schwager zur Familie Wolbeer und die Kanne gehört fraglos zur ersten Gattung. Hier ist also ein greifbarer Zusammenhang der ersten Gattung mit der Fabrik Wolbeers gegeben. Die unter dem Namen Wolbeer vorgeführten Fayencen bilden die weitaus umfangreichere Gruppe; sie reicht mit mehreren Stücken in die kurfürstliche Zeit zurück und ihr zähes Festhalten an der delftischen Richtung ist durch den direkten Zusammenhang der Molin-Wolbeerschen Fabrik mit der kurfürstlichen Fayencebäckerei begründet. Es schien mir demnach das Gegebene, die schon im 17. Jahrhundert einsetzende erste Denkmälergruppe mit der älteren Fabrik zu verbinden, die Arbeiten der jüngeren Unternehmung Funckes dagegen in der zweiten Gruppe zu suchen, die kein Stück enthält, das man vor 1701 anzusetzen Anlaß hätte.

Die Erzeugnisse der Fabrik Cornelius Funckes

Diese Gruppe bezeichnet nicht nur den Höhepunkt der Berliner Fayencekunst, sondern sie hat auch unter den übrigen deutschen Fayencen der Barockzeit Anspruch auf einen Ehrenplatz wegen ihrer erfolgreichen Neuerung in der Verwendung der mehrfarbigen Scharffeuermalerei. Auch Funcke stand noch auf den Schultern der Delfter; seine Vasenformen variieren delftische Modelle, und die meisten ornamentalen Motive seines übrigens wenig abwechselungsreichen Musterbestandes sind chinesisch-delftischen Ursprungs. Funcke ist aber nicht mehr auf die möglichste Ähnlichkeit mit den Delfter Fayencen ausgegangen, er hat sich im Gegenteil mehr und mehr von ihnen losgelöst, die chinesischen Vasenformen im Sinne des Barock umgestaltet, die zarte skizzenhafte Blaumalerei der delftischen Art durch eine feste und saftige Malweise ersetzt, seinen Musterschatz durch

rein europäische Barockmotive bereichert und auf diesem Weg einen eigenen Stil erreicht, der seine Fayencen, von einigen Grenzüberschneidungen abgesehen, sehr deutlich von den immer delftisch orientierten Arbeiten der Wolbeerfabrik unterscheidet. Daß die Fayencen Funckes zur Zeit ihrer Entstehung als ein Fortschritt empfunden worden sind, bezeugen die vielen mehr oder minder freien Nachahmungen, die sie in anderen deutschen Fayencefabriken, wie Braunschweig, Zerbst, Erfurt, Dorotheental, Nürnberg, Abtsbessingen, Bayreuth, Ansbach, Künersberg hervorgerufen haben.
Der Nachweis der berlinischen Herkunft der Funckefayencen kann sich nicht auf unzweideutige Fabrikmarken stützen, sondern nur auf manche Gemeinsamkeiten mit der Wolbeergattung, auf das häufige Vorkommen von Berliner Zinnstempeln auf ihren Krugdeckeln und hauptsächlich auf die Menge der Maßkrüge mit dem preußischen Adler und den Monogrammen der Könige Friedrich I. und Friedrich Wilhelm I. Die mehrfarbigen Maßkrüge aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts hängen aufs engste mit den sogenannten Fondvasen zusammen, der wirkungsvollsten Gattung innerhalb der Funckegruppe (vgl. Abb. 26, 27, 45, 46), und diese sind wieder durch die gleichen Muster und Formen untrennbar mit den Blaufayencen verbunden. Die Berliner Herkunft der spezifisch preußischen Adler- und Königskrüge kann aber nicht bezweifelt werden.
Von diesen Maßkrügen sind viele, mehrfarbige sowohl wie weiße mit Blaumalerei, mit einem kursiven *F* in Blau oder Manganviolett bezeichnet. Der Buchstabe hat oft nach heutigem Schriftbrauch die Form eines J, wenn der von links her oben an den senkrechten Schaft geführte Strich über die Berührungsstelle nicht weiter nach rechts hinausgezogen ist (Textbild S. 44). Es ist aber vollkommen sicher, daß auch dieser Buchstabe nichts anderes als ein F bedeutet. Die heute als J erscheinende Form ist nicht nur in der Aktenschrift des 17. und 18. Jahrhunderts als F neben der gewöhnlichen Form ganz gebräuchlich, sie läßt sich auch in sorgsamer, sozusagen monumentaler Schrift dieser Zeit hinreichend nachweisen. Ich beschränke mich auf einige allgemein zugängliche Beispiele: Auf vier großen Silberterrinen im Rittersaal des Berliner Schloßmuseums, die Friedrich Wilhelm I. nach 1713 in Augsburg ausführen ließ, zeigt das in Relief gearbeitete Monogramm des Königs die Buchstaben J. W. R.; eine gußeiserne Kaminplatte im Märkischen Museum trägt unter der Jahreszahl 1682 in großem Maßstab das Spiegelmonogramm des Großen Kurfürsten aus den Buchstaben J. G. D. E., das ist Fridericus Guilelmus Dei Gratia Elector; eben dasselbe Monogramm ist im Schloßmuseum unter dem Kurhut auf einer Tischplatte aus Stuckmarmor zu sehen und ferner auf einer Folge prächtiger Frankfurter Fayenceschüsseln im Schloßmuseum, die früher in Schloß Stern bei Potsdam waren und offenbar für den Großen Kurfürsten geliefert worden sind. Es handelt sich demnach auch bei den bezeichneten Maßkrügen trotz der wechselnden Schreibweise immer nur um einen mit F anfangenden Namen. Da das unter den etwa 40 Namen von Berliner Fayencefabrikanten, Malern, Brennern, Drehern und sonstigen »Porcellainmachern«, die uns bisher bekannt geworden sind, allein auf den Namen Funcke zutrifft, wird die Deutung des F als eine Bezeichnung Funckes ganz unabweislich. Auf der Fayenceausstellung im Schloßmuseum waren über 30 mit F bezeichnete Krüge beisammen, vornehmlich aus Monbijou und dem Märkischen Museum, der Sammlung Heiland in Potsdam und den Sammlungen Zimmermann und Schack in Berlin. Die ältesten werden durch das Monogramm Friedrichs I. in die Jahre 1701 bis 1713 verwiesen; bei anderen lassen die Initialen Friedrich Wilhelms I. zwar einen Spielraum bis 1740, doch deuten auch hier die Jahreszahlen in den Zinnstempeln oder auf den Zinndeckeln, die immerhin einen Terminus ante quem geben, zumeist auf das erste Drittel des Jahrhunderts.
Die übrigen Marken sind ungeklärt und belanglos, schon deshalb, weil sie nur ganz vereinzelt auftreten. Ein Krug im Monbijoumuseum, ähnlich denen der Abb. 42, zeigt ein Kreuz und darüber weg gemalt das F; ein bunter Adlerkrug desselben Museums ist mit dem F

und einem großen A daneben bezeichnet, ein anderes Exemplar ebendort mit genau der gleichen Bemalung, auf dem Deckel datiert 1724, ist unbezeichnet. Auf einem Krug mit dem Königsmonogramm F.W. R. im Märkischen Museum ist ein großes T aufgemalt, das sich auf dem mit bunten Barockblumen und Vögeln in blauem Grund verzierten Krug Abb. 47d wiederholt. Die daneben abgebildete Kruke des Kestnermuseums in Hannover (Abb. 47c) hat eine Marke aus gekreuzten Strichen, obwohl beide Stücke offenbar von derselben Hand gemalt sind.

Cornelius Funcke hat sich für die Dekorationsvasen seine eigenen Formen geschaffen, die auch bei Fayencen mit sehr verschiedener Bemalung die gemeinsame Herkunft leicht kenntlich machen. Den freihändig aufgedrehten Rundvasen, die bei Wolbeer vorherrschen, hat Funcke die achtseitigen Modelle entschieden vorgezogen, trotz ihrer umständlicheren Herstellung aus Gipsformen. Aus den erhaltenen Funckefayencen lassen sich noch fünf formal verschiedene Vasensätze für den Kamin oder Schränke zusammenbringen, von denen nur einer aus rundgedrehten Formen besteht.

Der erste und größte Satz aus drei Urnen mit Deckeln und zwei Kürbisflaschen, alle achtkantig (Abb. 25), ist noch ohne erhebliche Veränderungen aus dem Formenschatz des Lambert van Eenhorn entlehnt. Die Mittelurne ist 48 cm hoch, die Außenvasen 44 cm, die Kürbisflaschen, die sich durch den viel schlankeren Oberteil von dem Wolbeerschen Typus unterscheiden, 42 cm hoch. Der zweite Satz (Abb. 26) wird durch die Einführung wagrechter Profile und Gliederungen stärker vom chinesisch-delftischen Stil abgerückt. Er umfaßt drei gleichgestaltete Vasen von 43 und 35,5 cm Höhe mit niedrigem, breit aufsitzendem Deckelknauf und ein Paar Zwischenstücke von 30 cm Höhe, die man wegen des ausladenden Oberteils als Bechervasen bezeichnen kann. Sie sind von dem chinesischen Typus der sogenannten Flötenvasen abgeleitet und durch das ausgiebige Mittelprofil und die starke Einschnürung des Unterteils zu einer reinen Barockform umgestaltet. Der dritte Satz, den die beiden Abbildungen 27 und 28 veranschaulichen, ist nur eine Variante des zweiten. Bei der Mittelvase und den zwei kleineren Seitenstücken gleicher Form ist der Bauch ein wenig mehr gerundet, die Absetzung der Schulter stärker betont und zwischen Schulter und den kurzen Hals ein steileres Profil eingeschoben. Die Deckelknäufe sind eichelförmig und höher. Zur Normalform dieses Satzes gehören nicht die beiden Außenstücke der Abb. 28d, e, sondern als Zwischenstücke die beiden Bechervasen Abb. 27c, b und 39d, die sich durch höheren Fuß und kürzeren Oberteil von den Bechervasen des zweiten Satzes unterscheiden. Die Fabrik hat die Zahl ihrer Kaminaufsätze noch dadurch vermehrt, daß sie Gefäßpaare aus diesen drei Sätzen miteinander vertauschte und dann je fünf der Form nach nicht zueinander gehörige Vasen durch einheitliche Bemalung zusammenschloß. So gehörten zu den drei türkisblauen Vasen Abb. 26a als Außenstücke zwei Kürbisflaschen von der Form des ersten Satzes (Abb. 25 u. 46a); davon ist eine im Kestnermuseum zu Hannover noch erhalten (abgeb. Cicerone 1914, S. 581 rechts).

Von einem vierten Satz sind nur die drei mittleren Stücke der Abb. 30a bekannt. Sie gleichen im Umriß dem dritten Satz (Abb. 28), sind aber gerippt und – nach Wolbeers schlechtem Beispiel – trotzdem mit Chinesenbildern bemalt. Obwohl Funcke hier die Rippung viel feiner und exakter herausgearbeitet hat, als es bei den zahlreichen gerippten Wolbeerfayencen üblich ist, hat er sich doch sonst der gerippten Formen enthalten. Wir sehen zwar auf der Abb. 44a, b noch vier gerippte Flaschen nach Wolbeerschen Mustern, aber sie sind sehr wahrscheinlich erst um 1740 entstanden, als die Werkstatt Funckes schon in andere Hände übergegangen war. Die beiden echt barocken flaschenartigen Vasen der Abb. 30b sind Einzelstücke, die sich in keinen der vorhandenen Vasensätze einfügen. Dieselbe Form findet sich in einem Exemplar (Porzellanmanufaktur in Charlottenburg) auch in derjenigen Gruppe der Wolbeerfayencen, die ich vermutungsweise mit dem Fayencemaler Johann Christian Funcke zusammengebracht habe.

Von dem einzigen Fünfersatz aus rundgedrehten Vasen sind nur die drei Stücke der Abb. 29 mit vollkommen gleichartiger Blaumalerei in je einem Exemplar erhalten. Eine Zerbster Nachbildung der 48 cm hohen Mittelvase besitzt das Kunstgewerbemuseum in Dresden. Die zwei Kürbisflaschen Abb. 45a hat Funcke offenbar den Wolbeerschen Mustern nachgeahmt, wie auch die Deckelvase Abb. 45b zwischen ihnen an die Mittelvasen Wolbeers erinnert (vgl. Abb. 8b); weitere Beispiele dieser entlehnten Formen sind indessen im Werk Funckes nicht bekannt geworden. Kannen mit gradem Ausgußrohr haben beide Berliner Fabriken gemacht, aber mit verschiedenem Formgefühl: während die Schnabelkannen Wolbeers (vgl. Abb. 9b) oben und unten gleichmäßig sich runden, streben die Funckeschen Kannen mit strafferem Wuchs und schöner geschwungenem Umriß empor (Abb. 31a, c). Der zwischen den zwei Schnabelkannen der Abb. 31b dargestellte Enghalskrug mit Blaumalerei auf violettem Grund ist eine unberlinische, aber im Werk Funckes nicht ganz seltene Form. Da die Zinnfassung solcher Krüge mehrfach den Naumburger Stempel von 1710 aufweist, ist anzunehmen, daß Funcke diese in Mittel- und Süddeutschland gangbaren Formen für dortige Märkte geliefert hat.

Wie in der Formerei ist Funcke auch in der Bemalung der Fayencen seinen eigenen Weg gegangen. Nur eine wenig zahlreiche Gruppe, die hier durch den Vasensatz Abb. 25 vertreten ist, folgt so genau der leicht skizzierenden Blaumalerei mit schwarzen Umrissen, die wir von den an das kurfürstliche Kabarett sich anschließenden Wolbeerfayencen kennen (vgl. Abb. 16, 17, 19), daß man an dieselbe, wohl noch in Delft geschulte Hand denken muß. Wie die Malweise, sind auch die Muster noch delftisch: die Pfauen, hier paarweis auftretend, zwischen blütenreichen Stauden auf durchlöcherten Felsen, die Behangmuster auf der Schulter und über dem Fuß der Vasen. Von demselben Maler ist die mit ähnlichem Ornament in fünf Farben verzierte Mittelvase Abb. 43b. Durch vielfaches Vergleichen dieser Vasen mit solchen Maßkrügen, die schwarzumrissene Blaumalerei auf violettem Grund haben, habe ich den Eindruck gewonnen, daß mindestens die frühen Krüge mit der *F*-Marke von demselben Maler herrühren. Dazu gehören die zwei Fridericus-Rex-Krüge in der Mitte der oberen Reihe der Abb. 48b, c. Ob diese Zuweisung für die ganze Gruppe der bezeichneten F-Krüge zutrifft, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, weil viele F-Krüge flüchtig und nachlässig bemalt sind und weil ihre andersartige Dekoration zu wenig Vergleichsmöglichkeit mit den Vasen darbietet.

Bei den weiteren Blaufayencen hat ein Maler anderen Schlages die Führung, der offenbar mit Delft in keiner unmittelbaren Berührung mehr stand. Die Malweise ändert sich gründlich. Die Muster werden mit großer Sicherheit in festen glattrandigen Strichen aufgetragen und bei größeren Motiven von dunkelblau zu hellblau und weiß abschattiert. Trotz der Beibehaltung chinesisch-delftischer Motive steht diese Blaumalerei süddeutschen Fayencen, etwa der Bayreuther Art, viel näher als den Delfter und den Wolbeerarbeiten. Die Glätte und Saftigkeit der Malerei ist bei der Urne und dem Tablett mit dem Pfauenmuster (Abb. 34 und 36) auch in der Abbildung noch erkennbar. Der neue Stil äußert sich auch darin, daß die asiatischen Motive in der Regel mit europäischen Barockornamenten, Akanthusblättern und Ranken und Blattgehängen verbunden werden (Abb. 27a, 29, 32, 33, 36, 38, 39); auf dem geschweiften Tablett Abb. 35b kommt das Barockornament allein zum Wort. Das häufigste Muster zeigt einen Papagei mit offenen Flügeln auf einem Bambusstamm zwischen Blüten (Abb. 27a, b und 29), ein selteneres einen Vogel mit geschlossenen Flügeln (Abb. 33), ein drittes einen durch zwei Federn auf dem Kopf gekennzeichneten Vogel (Abb. 32c, 38); das vierte ist das Pfauenmuster (Abb. 34, 35c, 36). Bezeichnend für die beginnende Abkehr vom Ostasiatischen ist hier die Stilisierung der bei dem ersten Vasensatz (Abb. 25) noch naturalistisch gedachten durchlöcherten Felsen durch eine feste nierenförmige Einrahmung der Öffnung. An diese vier »Fels und Vogel«-Muster reihen sich dann verwandte, aber etwas schlichtere Pflanzenornamente, wie sie auf den drei Deckelvasen der Abb. 39a, b, c,

in den kleinen Rundfeldern der Teetischplatte Abb. 38, auf dem Tablett Abb. 37 und auf Abb. 41 zu sehen sind. Die Streumuster, die in der Funckefabrik seltener als bei Wolbeer, aber meist in sorgfältiger Ausführung vorkommen, sind hier nur durch ein Beispiel, die gehenkelte Vase Abb. 35a, vertreten. Mit der Terrine, den Tellern, dem Waschbecken nebst der Kanne auf der Abb. 41 kommen wir in das Gebiet des Gebrauchsgeschirrs, wofür Funcke hauptsächlich dreierlei Randmuster verwendete. Die beste Ausführung ist der Gattung mit spätbarocken Ornamenten, dem sogenannten Laub- und Bandelwerk, zuteil geworden; die Zeichnung auf dem vierkantigen Tabakstopf, der Schüssel und dem Apothekengefäß Abb. 40b, c, d ist spezifisch berlinisch, wie ein Vergleich mit dem stilverwandten Eisengitter vor dem Grabmal des Ministers v. Kraut in der Nicolaikirche lehrt, das von dem Bildhauer Joh. Georg Glume entworfen ist.* Das Gitter trägt die Jahreszahl 1725, ein Datum, das auch für diese Fayencen gilt, zu denen noch eine Tischplatte im Kestnermuseum gehört (Riesebieter a. a. O. Abb. 215). Viel verbreiteter ist ein Randmuster, dessen Hauptmotiv fruchtkorbartige Bildungen sind. Es ist auf dem Tablett Abb. 37, dem Apothekengefäß Abb. 40a und allen Stücken der Abb. 41 zu sehen, darunter dem bereits erwähnten Baelckekrug von 1727. Es stammt wohl aus Delft, war auch außerhalb der Funckewerkstatt, namentlich in Zerbst gebräuchlich und ist in Berlin bis in die vierziger Jahre nachweisbar. Ein einfacheres Randornament aus Spirallinien, das auch auf Krügen mit der F-Marke häufig vorkommt, schon vor 1713, zeigt die Abb. 42.

Die blaue Chinesenmalerei spielt bei Funcke bei weitem nicht die Rolle wie in der Wolbeerfabrik. Daß der erstere sie nach dem Vorgang Wolbeers aufgenommen hat, ist schon der Wiederholung der Teeszene auf den Abb. 28c, 30a und 31c zu entnehmen. Die Maler Funckes haben die Chinesendarstellung nicht verbessert, sondern eher noch mehr entstellt und vom Urtypus namentlich dadurch weiter entfernt, daß sie den Figuren statt der Schlitzaugen runde Augen europäischer Art geben. Eigentümlich ist der Funckewerkstatt eine Gruppe von sitzenden und stehenden Figuren mit allerlei Gefäßen (Abb. 28a, b, d). Auch wenn die figürlichen Darstellungen von Wolbeerschen Vorbildern entlehnt sind, ist eine Verwechslung nicht möglich; erstens wegen der Vasenformen und zweitens weil die Maler Funckes auch bei den Chinesenvasen auf Deckel, Schulter und Fuß immer ihre kennzeichnenden Behangmuster mit Akanthusblättern und ihre Fußornamente unverändert wiederholt haben. Das trifft auch für die Schüssel Abb. 32b zu, auf deren Rand wir die Akanthusranken der Tabletten Abb. 35 und 36 wiederfinden.

Auch in der mehrfarbigen Scharffeuermalerei Funckes (Abb. 43 und 44) ist ein Einfluß der Arbeiten Wolbeers unverkennbar, der sich unter anderem in der Vorliebe für das Pfauenmotiv äußert. Trotzdem ist die Unterscheidung nicht schwierig, weil Funcke seine eigenen Vasenformen verwendet und weil in den Behangmustern oder der Verzierung des Vasenfußes die seiner Werkstatt eigentümliche Ornamentik immer wieder zum Vorschein kommt. Außerdem sind Wolbeers Buntfayencen nur vierfarbig, die Funckeschen aber fünffarbig, da er außer Blau, Gelb, Rot und Grün auch noch Manganviolett anbringt. Zuweilen hat er sich auch der in Delft beliebten Dreifarbenmalerei in blau, rot, grün mit bestem Erfolg bedient; ein ausgezeichnetes Beispiel ist die Vase Abb. 33, die in der roten Farbe wie im Wasserglanz der Glasur an gute Delfter Stücke heranreicht. Hier ist zweifellos die den Glanz außerordentlich erhöhende Überglasur aus aufgestäubtem Bleioxyd, die coperta der Italiener, in Delft nach der französischen Bezeichnung couverte Kwaart genannt, ausgiebig angewandt worden und ich glaube, daß beide Berliner Fabriken sehr oft diese Verschönerung anwandten; ob durchgängig, läßt sich nicht sagen, da das Ergebnis nicht immer gleichmäßig ausfällt. Die vier gerippten Flaschen Abb. 44a, b zeigen bunte Bemalung Funckescher Art, mit Verwendung des Violett, auf Wolbeerschen Formen; diese Vermischung scheint für den Betrieb von Funckes Nachfolger in den Jahren vor 1740 bezeichnend zu sein.

* Abgeb. Borrmann, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin, Tafel XV.

Mit der Menge der Buntfayencen Wolbeers verglichen, sind diese Arbeiten im Werk Funckes ziemlich spärlich; gewiß deshalb, weil der letztere schon frühzeitig eine neue Art gefunden hatte, die Reize der polychromen Scharffeuermalerei auszuwerten.
Wenn die in Funckes Gesuch von 1712 verundeutlichte Stelle über seine Arbeiten in allerhand Couleurs, dergleichen von anderen Fabrikanten noch nicht gesehen worden, überhaupt einen Sinn hat, woran zu zweifeln kein Anlaß ist, so kann sie sich nur auf die sogenannten Fondfayencen beziehen, in deren einfarbiger Grundfläche weiße Felder für eine andersfarbige Bemalung ausgespart sind. Die eigentlichen Fondvasen, die durch die Abb. 26, 45 u. 46 dargestellt werden, waren allerdings vor 1712 noch nicht vorhanden, wohl aber die mehrfarbigen Maßkrüge, von denen eine Auswahl – leider ohne Farben – auf den Abb. 47, 48, 49 wiedergegeben ist. Viele solcher Krüge tragen das Monogramm Friedrichs I.; der mit bunten Barockblumen auf blauem Grund bemalte Krug Abb. 47d hat im Deckel den Berliner Zinnstempel mit dem Bären und einen Meisterstempel, beide mit der Jahreszahl 1705; auf den Deckeln anderer Fridericus-Rex-Krüge sind Jahreszahlen von 1712 an eingraviert, wobei zu beachten ist, daß viele Krüge erst längere Zeit nach ihrer Herstellung die Zinnfassung oder deren gravierte Besitzerzeichen und Jahreszahlen erhalten haben. Es ist sicher, daß die Krüge mit farbigem Grund in Berlin bereits im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts gemacht wurden, früher als in allen den anderen Fayencefabriken, die sich weiterhin die Nachahmung dieser Neuerung nicht haben entgehen lassen. Nächst Berlin hat Hanau die ältesten Fayencen mit manganviolettem Grund aufzuweisen (E. Zeh, Hanauer Fayence, Tafel XXII–XXIV), die nach 1715 anzusetzen sind. Ihre Grundfärbung ist noch sehr unvollkommen und die Darstellung des preußischen Adlers auf einigen dieser frühen Stücke weist deutlich genug auf ein Berliner Vorbild. Funcke hat nicht nur die Fondmalerei mit Scharffeuerfarben als eine neue Dekorationsart in die deutsche Fayencekunst eingeführt, sondern auch die eigentümliche Spritztechnik, mit der die häufigsten Grundfarben, manganviolett und blau, auf die ungebrannte, noch saugende Glasur aufgetragen worden sind. Die Stellen, die zur Bemalung weiß bleiben sollten, wurden mit Papier abgedeckt und dann die übrige Fläche vermittels eines kurzen steifen Borstenpinsels mit winzigen Farbtröpfchen dicht bespritzt; die blauen und violetten Gründe erscheinen daher gesprenkelt, was man damals auch jaspiert nannte. Die Erfindung der Fondmalerei und der Spritztechnik ist Funcke nicht vom Himmel zugefallen; er hat die Anregung dazu den chinesischen Porzellanvasen mit gespritztem kobaltblauen Grund und ausgesparten Feldern mit bunter Malerei entnommen. Das Aufspritzen war beim Manganviolett und dem Blau technisch geboten, weil diese beiden intensiven Farben sich mit dem Pinsel nicht gleichmäßig genug aufstreichen und vertreiben lassen; die Pinselstriche würden vielmehr auf der saugenden Glasur streifig und fleckig wirken und keine einheitliche Grundfarbe erzielen. Die anderen Grundfarben, gelb, orange, türkisblau, kupfergrün, olivgrün, sind ohne Sprenkelung aufgemalt. Die koloristischen Möglichkeiten aus der Verteilung der fünf Scharffeuerfarben auf Fond und Muster sind in der Krugmalerei vollkommen ausgenützt worden. Wahrscheinlich hat Funcke den chinesischen Vasen entsprechend mit vier- bis fünffarbiger Malerei auf blaugrundierten Krügen begonnen, wobei das gespritzte Blau bald dunkler, bald heller, bis zum Taubengrau, vorkommt. Auch bei beschränkter Palette mit drei oder zwei Farben sind sehr starke Wirkungen erreicht worden. Es gibt gelbe Krüge mit blauer oder mit violetter Bemalung, türkisfarbene mit Violett, violetten Grund mit blau und rotem Muster und viele andere Farbenvariationen. Die allerhäufigste Zusammenstellung blieb während der Barockzeit die Blaumalerei auf violettem Grund, die wohl nur deshalb vorgezogen wurde, weil Blau die zweckmäßigste Malfarbe und das Mangan zur Spritztechnik am geeignetsten war. Für die Verzierung der Krüge mit den Königsinitialen oder mit dem preußischen Adler oder dem Bildnis Friedrich Wilhelms I. hatten sich bald einige feste Typen ausgebildet, die öfter auf Krügen mit der F-Marke vorkommen. Beispiele bieten die Abb. 48 u. 49.

Freiere Darstellungen wie Landschaften, Schiffe, Figuren sind in der Regel auf weißem Grund ausgeführt worden (Abb. 44b, e–h u. 49d–g). Da die an Zahl weit überwiegenden Krüge mit den königlichen Monogrammen und Adlern für den Gesamteindruck der Berliner Krüge maßgebend sind, hat man sie mit dem Tabakskollegium Friedrich Wilhelms I. in Verbindung gebracht. Das ist indessen nicht begründet; die Fridericus-Rex-Krüge liegen noch vor der Zeit des Tabakskollegiums, und auf einer alten Darstellung dieser Tafelrunde im Monbijoumuseum sieht man, daß man sich dort keiner Maßkrüge, sondern einfacher Gläser bedient hat. Es war lediglich der Stolz Berlins auf die neue Würde einer königlichen Residenz, der in diesen gekrönten Initialen und Wappenadlern zum Ausdruck kam.

Ein wichtiges Verbindungsglied zwischen Funckes Blaufayencen und den Fondvasen ist die Mittelvase Abb. 27a, zugleich eine der vollendetsten Schöpfungen der Berliner Fayencekunst. Das Papageienmuster, die Blattgehänge zwischen den weißen Feldern, die Rundfelder mit Nelken auf der Vasenschulter, alles das stimmt in der Zeichnung ganz genau mit den Blaufayencen überein. Die Malerei aber ist in den vier Farben blau, grün, orangegelb und mangan ausgeführt, der Grund zwischen den Reserven orangegelb gedeckt. Die Bechervase Abb. 27b trägt das gleiche Muster zweifarbig, manganviolett und gelb auf kupfergrünem Grund, eine Kürbisflasche im Hamburger Kunstgewerbemuseum dasselbe Muster violett auf blassem Blaugrund (Riesebieter a. a. O. Abb. 211).

Die Zweifarbigkeit bleibt auch vorherrschend bei jenen Fondvasen (Abb. 26, 45, 46), die dank der breiteren Entfaltung der Grundfarbe zu den farbenstärksten Werken der barocken Fayencekunst zählen. Man muß diese Gattung in die letzten Jahre Cornelius Funckes um 1730 verweisen, da sie augenscheinlich erst unter dem Eindruck der Meißener Fondvasen entstanden sind, die nicht vor 1726 einsetzten. Funcke hat zwar seine eigenen Vasenformen beibehalten und gar nicht versucht, mit der Meißener Feinmalerei zu wetteifern. Daß aber doch Meißener Einfluß hier am Werk war, bezeugt schon die Malermarke auf den meisten dieser Fayencevasen, ein Zeichen aus zwei gekreuzten Pfeilen mit abwärts gerichteten Spitzen, das offensichtlich der Meißener Schwertermarke nachgebildet ist. Die Pfeilmarke wird nicht auf dem Vasenboden, sondern nur in den Bildfeldern angebracht und ist auf Abb. 46b in dem ausgesparten Feld unten, auf der Kürbisflasche daneben in der Reserve des Oberteils, ferner auf der olivgrünen Vase Abb. 26b rechts zweimal sichtbar. Die drei türkisblauen Vasen Abb. 26a haben die Pfeilmarke nicht, wohl aber ist die zu demselben Satz gehörige Kürbisflasche in Hannover (Cicerone 1914, S. 581) damit versehen. Die türkisblauen und die olivgrünen Vasen der Abb. 26 sind nur manganviolett bemalt, die drei gelbgrundierten Vasen Abb. 45b u. 46a nur in kobaltblau; die burg- und kirchenartigen Architekturbilder der Abb. 46b sind vierfarbig, blau, grün, violett und gelb ausgeführt, die in dem kupfergrünen Fond verstreuten großen Barockblumen in gelb und mangan. Die stärkste Farbigkeit ist den beiden Kürbisflaschen des Kestnermuseums in Hannover (Abb. 45a) zuteil geworden, die auch mit ihrem türkichen Segelschiffmuster aus dem Berliner Formenkreis völlig herausfallen. Funcke muß damals in den Besitz einer osmanischen Halbfayence gelangt sein, deren Zeichnung er fast unverändert übernahm. Er hat auf einem olivgrünen, anscheinend durch Übereinandermalen von gelb auf blau erzeugten Grund die spitz ausgeschweiften Lateinsegel, wie sie auf den Mittelmeertrabakeln geführt wurden, weiß ausgespart und manganbraun umrissen, die Schiffe mit dunklem Mangan und Blau bemalt, die Riffe zwischen den Booten bolusrot mit weißen Umrissen hervorgehoben. Er hat dasselbe Muster mit gelben Riffen dann nochmal auf drei Vasen in der Sammlung Riesebieter mit blaßgrünem Grund wiederholt; zu diesem Satz gehört auch die Bechervase Abb. 27c. Sonst ist von Fondvasen nichts Erhebliches mehr bekannt geworden, und man darf ihre Seltenheit wohl darauf zurückführen, daß ihre Herstellung durch den Tod Funckes abgeschnitten worden ist.

Alle diese Vasen sind durchweg von einem und demselben Maler ausgeführt, der einfacheren figürlichen Aufgaben leidlich gewachsen war. Die gelbe Vase mit dem Till Eulenspiegel (Abb. 45b) hat in den beiden anderen Reserven Hirtenbilder, die einwandfrei gezeichnet sind, wie auch die Jagdstücke der gelben Kürbisflaschen (Abb. 46a). Die im Grund verteilten Barockblumen sind auf der Eulenspiegelvase und der Urne mit den Architekturbildern sorgfältig mit reicher Innenzeichnung durchmodelliert; auf den anderen Vasen flach und summarisch behandelt. Die Figuren der Vasen Abb. 26 sind als Chinesen gekennzeichnet, aber ganz anders als die delftisch-Wolbeerschen Typen; ihre Tracht erinnert viel mehr an jene Chinesenbilder, mit denen damals Gregor Höroldt in Meißen die keramische Malerei bereicherte. Ebensolche Chinesen kehren auf den Maßkrügen in der unteren Reihe der Abb. 47 wieder, die zum Teil auch mit der Pfeilmarke bezeichnet sind.
Die Hand desselben Malers ist auch unter den Blaufayencen wenigstens an einem Stücke sicher nachzuweisen; die Vase Abb. 39c hat in den Feldern auf der Vasenschulter kleine Landschaften mit Gebäuden, die genau in allen Einzelheiten mit den Landschaften auf dem Oberteil der gelben, mit der Pfeilmarke versehenen Kürbisflaschen Abb. 46a übereinstimmen. Im übrigen unterscheidet sich diese Vase nicht von den anderen Blaumalereien der Funckewerkstatt (mit Ausnahme der durch Abb. 25 vertretenen Gattung), und man kann daraus schließen, daß der Maler der Fondvasen in einem sehr erheblichen Maße an den blaubemalten Fayencen beteiligt ist. Für die Dauer seiner Tätigkeit ist der Maßkrug Abb. 47b zu beachten, der nach Ausweis vieler Einzelheiten der Zeichnung fraglos von diesem Maler herrührt. Die drei auf weißem Grund fünffarbig gemalten Figuren, ein Tänzer und zwei Mädchen, erscheinen aber in der Tracht und Bewegung bereits entschieden rokokomäßig, so daß sie kaum vor 1740 anzusetzen sind. Es ist danach zu vermuten, daß der Maler noch über die Lebenszeit Cornelius Funckes hinaus in dessen Werkstatt tätig geblieben ist.
Wie die Nachahmungen des roten Böttgersteinguts ausgesehen haben, die Funcke 1712 dem König überreichen ließ, ist nicht bekannt. Eine marktfähige Ware, wie sie in Plaue an der Havel und in Bayreuth zustande gebracht wurde, scheint bei seinen Versuchen nicht herausgekommen zu sein. Die einzigen Stücke, die sich vermutungsweise auf Funcke zurückführen lassen, sind zwei aus rotbraunem Ton geformte Vasen (Abb. 50), die aus der ehemaligen königlichen Kunstkammer herstammen. Gleichartige Vasen sind auch sonst im Berliner Kunsthandel gelegentlich aufgetaucht; mehrere Stücke besitzt das Museum in Gotha. Der Ton sieht äußerlich in der Farbe dem Böttgersteingut ähnlich, hat aber nicht dessen Härte. Er ist nur leicht gebrannt, weder geschliffen noch glasiert, weich und leicht ritzbar und oberflächlich geglättet. Also eine Nachahmung der Dresdener roten Erde ohne deren Vorzüge. In Form und Verzierungen sind die Berliner Vasen selbständig. Die größere Vase (hoch 28 cm) ist wie die meisten Vasenformen Funckes achtkantig und trägt auf jeder Seite in weichlichem Relief unter spätbarocken Blumengehängen eine groteske Indianerfigur; das kleinere sechskantige Gefäß ist nur auf drei Seiten verziert mit einer Akanthuspalmette, von der Festons mit Putten ausgehen. Formen und Ornamente würden mit der Datierung auf 1712 gut zusammengehen.
Daß die Fayencen Funckes eine viel weitere und nachhaltigere Fernwirkung auf andere Fabriken ausgeübt haben als die Arbeiten Wolbeers, ist leicht erklärlich. Der letztere hatte dank seiner unverbrüchlichen Anhänglichkeit an den um 1700 blühenden Delfter Stil wenig zu bieten, was nicht schon durch Delfter Originale allgemein bekannt war. Daher sind sichere Spuren seines Einflusses spärlich. In Zerbst, wo die Berliner Vorbilder so gründlich ausgenützt worden sind, haben seine großen Vasensätze als Formen Eindruck gemacht. Man hat dort Wolbeers barocke Mittelvasen (Stoehr, Deutsche Fayencen, Abb. 196) und seine Kürbisflaschen (Cicerone 1914, S. 579, Abb. 3) und die gerippten Flaschen nachgeahmt, ohne indessen mit der Bemalung sich genau an die Vorbilder zu halten. Unter

den bezeichneten Fayencen der Braunschweiger Fabrik von Horn und Hantelmann gibt es Nachahmungen der gerippten Flaschen Wolbeers bunt oder blau (Stoehr a. a. O. Abb. 158) und seiner kleinen blaubemalten Konfektschalen.

Im dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, als manche neue und anregungsbedürftige Manufakturen sich auftaten und der Betrieb Funckes in Blüte stand, hatte dieser die ältere Berliner Fabrik in der Stilentwicklung schon überholt. Der Delfter Chinesenstil, nachdem er ziemlich ein halbes Jahrhundert die Bewunderung in Anspruch genommen hatte, begann zu veralten; man behielt wohl noch seine Motive, suchte sie aber mehr und mehr zu europäisieren. Auf diesem Weg ist Funcke dem Zeitgeschmack entgegengekommen, und seine Verbindung asiatischer und barocker Ornamente ist als nachahmenswerter Fortschritt empfunden worden. Daher fanden auch seine Blaufayencen Nachahmer, obwohl sie sonst nichts Wesentliches vor anderen voraushatten. In Bayreuth hat man sein Pfauenmuster öfter benützt, auch in Künersberg; auf einem bezeichneten Künersberger Krug der Sammlung Heiland hat der Maler sogar die Berliner Pfeilmarke im Bildfeld mit übernommen. Die Wirkung Funckescher Blaufayencen ist noch in einer Kopenhagener Schüssel der Kongensgade-Fabrik (Katalog der Fayenceausstellung in Christiania 1918, Abb. 238) zu spüren, am unmittelbarsten in einem Rörstrand zugeschriebenen Deckelgefäß mit bekröntem Spiegelmonogramm und dem Fruchtkorbrand vom Jahre 1729, wenn es sich nicht, wie ich glaube, um ein Berliner Original handelt (E. Hannover, Keramisk Haandbog, fig. 567).

Am weitesten ist die Zerbster Fabrik in der Ausnützung der Funckeschen Arbeiten gegangen, bis an die Grenze der Fälschung. Sie hat ziemlich alle achtkantigen Vasenformen Funckes sich angeeignet, von den runden die große Flaschenvase und die Schnabelkanne (Abb. 29a und 31c). Die Bemalung der Berliner Originale ist zuweilen genau kopiert, öfter vereinfacht. Einige Beispiele zeigt die Abb. 51. Die Urne rechts gibt das Vogelmuster der Abb. 38 abgekürzt wieder, auf der Kürbisflasche in der Mitte aber ist eine Arbeit des Malers mit der Pfeilmarke in allen Einzelheiten genau wiederholt; die Architekturbilder in den Reserven stammen von der Mittelurne Abb. 46b. Ähnliche Stücke desselben Zerbster Kopisten finden sich in der Sammlung Riesebieter und im Oldenburger Museum. Die Nachahmung ist, zumal der Ton der Zerbster Fayencen oft ebenso rötlich ist wie der Berliner, zuweilen sehr täuschend und die Unterscheidung schwierig, wenn nicht viel Vergleichsmaterial zur Hand ist. Allerdings ist in der Regel die Zerbster Glasur etwas grauer als die Berliner, das Kobaltblau oft schieferfarbig dunkel, die Glasur unter dem Boden häufig faltig eingeschrumpft. Allein diese Kriterien versagen nicht selten, denn die Zerbster haben die Nachahmung von Berliner Fayencen jahrzehntelang fortgesetzt, von 1721 an beginnend; die Chinesengruppe der Deckelvase Abb. 51b ist Berliner Krügen der Menicuswerkstatt aus den Jahren nach 1750 entlehnt.

Den durchschlagendsten Erfolg – am Umfang der Nachwirkung gemessen – hatte Funcke mit seinen jaspierten Krügen, namentlich den manganviolett gespritzten. Eine große Zahl deutscher Manufakturen hat sich dieser Berliner Neuheit bemächtigt, doch handelt es sich in der Regel mehr um freie Verwertung als um Nachahmung der Funckeschen Muster. Am engsten haben sich die Braunschweiger Krüge der älteren Fabrik von Horns mit Blaumalerei oder bunten Barockblumen auf violettem Grund an die Berliner Vorbilder gehalten (Stoehr a. a. O. Abb. 162). Bei den zahlreichen thüringischen Fondkrügen aus Dorotheental, Zerbst und Erfurt wird die Ähnlichkeit mit den Vorbildern schon dadurch abgeschwächt, daß in der Regel die preußischen Königsinitialen oder Adler durch Blumen oder Architekturstücke ersetzt werden, die meist eine nur dürftige und haltlose Füllung der Rahmung bilden (Riesebieter a. a. O. Abb. 269, 391). Die Hanauer Krüge mit blauem oder violettem Spritzgrund sind recht unvollkommen und mit den Berliner Originalen nicht zu vergleichen; in Süddeutschland hat Oswald in Ansbach mit violetten Krügen mit blauen Barockblumen um 1718 die neue Dekoration aufgenommen, und Valentin Bontemps hat sie 1729 bei seiner

Übersiedlung nach Nürnberg dort eingeführt (Kachel- und Töpferkunst I, Heft XI, Abb. 2). Von ihm stammen die Nürnberger Violettfondkrüge mit Blaumalerei und der Marke B; ähnliche Arbeiten sind auch aus Bayreuth und Schretzheim erhalten. Die eigentlichen Fondvasen Funckes haben nur geringe Nachfolge gefunden; erwähnenswert sind Braunschweiger Gelbgrundfayencen mit Blaumalerei; Beispiele eine Terrine der Sammlung Riesebieter und eine Vase im Berliner Schloßmuseum.

III. Die Berliner Fayencefabrik des Johann Gottlieb Menicus

Als Cornelius Funcke 1733 ohne männliche Erben starb, stand die Fayencekunst noch in voller Blüte und der Absatz war lohnend. Ein gut geschultes und leistungsfähiges Personal aus der Funckeschen Werkstatt war vorhanden und es ist unwahrscheinlich, daß man damals die Betriebseinrichtung hätte brach liegen lassen. Daher hat schon Stoehr (a.a.O. S.440) die Vermutung ausgesprochen, daß der um die Mitte des 18. Jahrhunderts mehrfach erwähnte Berliner Porcellainfabrikant Johann Gottlieb Menicus Funckes Nachfolger geworden ist. Ich bin durch die Prüfung der Berliner Fayencen aus der Zeit Friedrichs des Großen zu derselben Überzeugung gekommen, weil der Stil Funckes in zeitgemäßer Abwandlung in unbezeichneten Berliner Arbeiten aus den vierziger und fünfziger Jahren deutlich fortlebt und schließlich noch in der Fayencefabrik Johann Carl Heinrichs in Frankfurt an der Oder zu verfolgen ist. Dieser Heinrich aber war, wie sich aus den Kirchenbüchern der Parochialgemeinde ergibt, vorher Fayencemaler bei Menicus und wahrscheinlich dessen Schwager. Für die zur Parochialgemeinde gehörigen Fayenceleute kommt nur ein in der Stralauer Straße gelegener Betrieb in Betracht, wo auch Funcke seine Werkstatt hatte.
Der erste Menicus taucht bereits zu Funckes Zeiten in Berlin auf: im Januar 1714 wird der Porcellainmalergesell Hans Jürgen Menicus aus Namur getraut. Nach dem nicht gewöhnlichen Namen zu schließen, stammte er aus der im 16. Jahrhundert in Raeren und weiterhin auf dem Westerwald blühenden Krugbäckerfamilie Mennicken; war doch die Steinzeugbäckerei nach westerwäldischer Art im 17. Jahrhundert auch an der Maas bei Namur eingebürgert worden. Der zweite Menicus, in Berlin geboren, sicherlich sein Sohn, wird zuerst 1742 im Kirchenbuch der Parochialgemeinde genannt: Herr Johann Gottlieb Menicus ein Porcellainmaler allhier heiratet Frau Elisabeth Politta Heinrichin, Witwe des sel. George Samuel Hartmann, gewesenen Porcellainmalers hierselbst. Im Jahre 1748 wird er als Pate bei einer Kindstaufe des Fayencemalers Johann Ludwig Wildt eingetragen und bereits als Porcellainfabrikant bezeichnet; er war also inzwischen Inhaber der Werkstatt geworden. Wer vorher den Betrieb geleitet hat, ist noch unbekannt. Ein jüngerer Bruder des Fabrikanten war wohl der Fayencemaler George Friedrich Menicus, der sich 1749 ebenfalls mit einer Heinrichin, Eleonora Elisabeth, Tochter des verstorbenen königlichen Bedienten J. C. Heinrich, in der Parochialkirche vermählte. Es liegt nahe anzunehmen, daß die beiden Frauen Menicus Schwestern waren und daß der Fayencemaler Johann Carl Heinrich ihr Bruder gewesen ist. Er erscheint zuerst im Jahre 1754 zusammen mit dem Fayencefabrikanten Menicus als Pate bei einer Kindstaufe des Drehers Joh. Gottlieb Kielblock, dann wieder 1758 bei einer Taufe des Porcellainmachers Ramler, dessen erstes Kind Frau Menicus 1755 aus der Taufe gehoben hatte. In demselben Jahr 1755 heiratete Johann Carl Heinrich die Anna Maria Bencken, Tochter eines verstorbenen Fabrikanten Abraham Bencken in Fürstenberg. Zu erwähnen ist noch, daß Johann Gottlieb Menicus 1753 als Porcellainfabrikant in das Berliner Bürgerbuch eingetragen wurde und daß er seiner Ehrenpflicht, bei den Kindstaufen seiner Angestellten als Pate zu fungieren, noch zweimal 1752 und 1754 bei dem Fayencemaler Matthes Jeremias Schöne nachgekommen ist.
Alle diese Familiennachrichten, Verschwägerungen und Patenschaften gewähren immerhin eine Übersicht über das Personal der Menicusfabrik. Obwohl selbst Maler, hat J. G. Menicus

von 1748 bis 1754 die Maler George Friedrich Menicus, Wildt, Schöne und Heinrich beschäftigt, was auf einen recht ansehnlichen Betrieb schließen läßt. Ob der 1754 genannte Fayencemaler Johann Friedrich Dominikus zu ihm oder zu Wolbeer gehörte, ist ungewiß. Sehr groß ist die Zahl der Fayencearbeiter damals in Berlin überhaupt nicht mehr gewesen. Nach einem vom Generaldirektorium, das etwa dem Ministerium für Handel und Gewerbe entsprach, aufgestellten Verzeichnis der Künstler und Handwerker waren im Jahr 1748 in Berlin im Fayencegewerbe vorhanden 3 Meister (nämlich Werkmeister, nicht Fabrikinhaber), 3 Gesellen und 3 Jungen und an Fayencemalern 6 Meister und 2 Gesellen (Geh. Staatsarchiv). Im ganzen 17 Personen, die sich auf die zwei Fabriken von Wolbeer und Menicus verteilen. Man kann auch einer anderen Quelle entnehmen, daß die Menicusfabrik die bedeutendere von beiden geworden war: Als der Potsdamer Fayencefabrikant Rewendt 1759 das Generaldirektorium um Zollfreiheit für seine Materialien bat, wie sie die Berliner Porcellainfabrikanten genießen, erhielt er im Mai desselben Jahres die Vergünstigung der Zollfreiheit für seine außer Landes verschickten Waren, so wie sie am 9. August 1752 dem Fabrikanten Menicus in Berlin gewährt worden sei. Von der anscheinend bereits steril gewordenen Fabrik Wolbeers ist in dem Bescheid des Generaldirektoriums nicht mehr die Rede.

Ein langes Gedeihen war auch der Fabrik des Johann Gottlieb Menicus nicht beschieden. Wir erfahren einiges darüber aus den im Geh. Staatsarchiv befindlichen Akten eines in Braunschweig geborenen Fayencearbeiters Johann Friedrich Kamman, der 1771 ein Gesuch an Friedrich II. um Genehmigung einer Fayence- und Steingutfabrik in Berlin einreichte. Nachdem er in Braunschweig 1751 seine Lehrzeit als Fayencemaler vollendet, sei er von dem Fabrikanten Menicus nach Berlin gezogen worden, habe bei ihm auch als Dreher und Former gearbeitet und sich mit einer Tochter seines Brotherrn verheiratet. (Es kann sich nur um eine Stieftochter des 1742 verheirateten Menicus aus der ersten Ehe seiner Frau handeln.) Als dessen Werkstatt aber zum Stillstand kam, siedelte Kamman in die 1756 in Berlin konzessionierte Fayencefabrik des Carl Friedrich Lüdicke über, aus der er mit vielen Arbeitern 1771 entlassen wurde, weil Lüdicke seinen Hauptbetrieb nach Rheinsberg verlegte. Kamman wurde abschlägig beschieden, weil in Frankfurt a. d. O. und in Magdeburg Fayencefabriken bestünden, die wegen wohlfeileren Holzes und der an Ort und Stelle vorhandenen Rohstoffe viel vor Berlin voraus hätten. Die frühere Berliner Fayencefabrik (vermutlich ist Menicus gemeint) habe an 400 Reichstaler Abgaben und Lasten erlegen müssen, die sie nicht habe einbringen können. Deshalb habe sie wieder aufgehört. Demnach ist die Menicusfabrik zwischen 1756 und 1760 eingegangen, und ihr Inhaber hat sie nicht lang überlebt, denn 1760 wird die Wiederverheiratung seiner Witwe registriert. Der Maler Heinrich, der nächst dem Inhaber die Hauptperson in der Menicuswerkstatt gewesen, ließ sich in Frankfurt a. d. O. nieder, um dort selbst 1763 eine Fayencefabrik einzurichten.

Die Erzeugnisse der Fabrik des Johann Gottlieb Menicus

Das Märkische Museum besitzt einen im Funckeschen Stil blaubemalten Maßkrug mit Wappen und Namen eines Schuhmachers Friedrich Gabriel Vogt und der Jahreszahl 1734, der uns lehrt, daß in der Werkstatt Funckes nach seinem Tode (November 1733) weitergearbeitet worden ist. Die Zinnfassung dieses Kruges ist mit dem Berliner Stempel versehen. Daß auch die durch die Abb. 37 und 41 veranschaulichte Gruppe von Blaufayencen mit dem Randmuster aus Fruchtkörbchen und Gittern und mit Blüten und Vögeln als Mittelmotiv noch zur Zeit des Menicus gemacht wurde, ergibt sich zweifellos aus den Nachahmungen dieser Muster in Kopenhagen und Rörstrand um 1750. Das im Katalog der Fayenceausstellung in Christiania 1918 unter Nr. 238 abgebildete Kopenhagener Beispiel gibt das Ornament des Waschbeckens Abb. 41b nebst dem Zackenrand der darunter ab-

gebildeten Terrine genau wieder, und an dem Funckeschen oder nachfunckeschen Stil dieser Gattung bleibt kein Zweifel, wenn man die Abb. 37 und 41 mit der Tischplatte Abb. 38 vergleicht. Der unter Potsdam eingeordnete Innungskrug von 1743 mit dem Fruchtkorbrand Abb. 57f ist vielleicht Berliner Arbeit; auch wenn er aus der Potsdamer Fabrik stammt, beweist er im Verein mit der Mittelvase dieser Abbildung, daß Rewend in Potsdam ebenso wie die Manufakturen in Kopenhagen und Rörstrand im fünften Jahrzehnt noch Berliner Vorbilder benutzen konnte, in deren Ornament die Funckesche Tradition deutlich fortlebte.

Von den Funckeschen Fondvasen stammt ganz unverkennbar die hier durch die obere Reihe der Abb. 52 vertretene Vasengattung ab. Sie wurden noch als Kaminsätze hergestellt – eine zugehörige Flötenvase ist abgebildet im Cicerone 1912, S. 923 –, sind aber sehr klein, weil die Rokokoeinrichtung um die Mitte des 18. Jahrhunderts für die mächtigen Vasensätze der Barockzeit keine Unterkunft mehr bot. In den weißen Feldern sind zwischen Bäumen, in deren Form sich die späterhin auf den Maßkrügen der preußischen und thüringischen Fabriken so beliebten Palmen vorbereiten, Chinesen mehrfarbig gemalt, ziemlich ungeschickt in der Zeichnung, aber doch so, daß man sie als die direkten Abkömmlinge derjenigen Chinesen erkennt, mit denen der Funckesche Maler mit der Pfeilmarke die drei Maßkrüge in der unteren Reihe der Abb. 47 verziert hat. Den Grund zwischen den Bildfeldern deckt blasses Türkisblau oder Kupfergrün, und in diesem Fond sind wieder die gelb und manganviolett gemalten Blattgehänge ausgespart, die zu den typischen Kennzeichen der blauen und der bunten Fayencen Funckes mit dem Fels- und Vogelmuster gehören. Ebenso ist an den zwei Seitenvasen und der im Cicerone abgebildeten Flöte auf dem Fuß dasselbe Ornament aus Spiralen und Blättern zu sehen, das den meisten Funckeschen Vasen eigentümlich ist. Die Übereinstimmung ist am besten durch Vergleich der Abb. 52 mit 33 und 34 nachzuprüfen.

Das Haupterzeugnis der Menicuswerkstatt waren mehrfarbige Maßkrüge und unter diesen ein neuer Typus, den man Pilasterkrug nennen kann. Die Fläche wird durch vier senkrechte Streifen oder Pilaster geteilt, die zusammen mit der Randbemalung oben und unten drei an den Schmalseiten ausgerundete Felder umschließen (Abb. 52d, f, g). Die Bemalung folgt den barocken Fondkrügen Funckes; die Grundfarben sind noch dieselben: gelb, türkisblau oder das verwandte Kupfergrün, olivgrün, taubengrau, ferner gespritztes Blau oder Manganviolett. Nur ist die Tönung im allgemeinen blasser, wie das überhaupt bei den Berliner Fayencen der Rokokozeit der Fall ist. Die Grundfarbe erstreckt sich über die Rückseite mit dem Henkel und auf die drei gerahmten Felder, sofern diese nicht Bäume, Figuren oder Landschaft enthalten; in letzteren Fällen bleiben diese Bildfelder weiß. Die Ränder oben und unten werden in den Farben kontrastierend vom Grund abgesetzt. Der häufigste Typus der Pilasterkrüge zeigt in den drei Feldern je eine Barockblume, die mittlere in Seitenansicht, die seitlichen als Rosetten; zuweilen ist noch die Blütenform der Funckeschen Fondvasen kaum verändert erhalten. Die Bemalung der Blüten, Pilaster und Ränder ist in zwei bis vier Scharffeuerfarben ausgeführt; es gibt auch bloß zweifarbige Pilasterkrüge, mit violetter Malerei auf gelbem oder blauem Grund, seltener solche, die nur einfarbig blau oder violett auf weißem Grund bemalt sind. Statt der Barockblüten erscheinen, vornehmlich im Mittelfeld, auch Landschaftsmotive, dann Bäume mit zweigeteilter Krone, die mit dem Schwamm gestupft ist, eine Form, die aus Hanau stammt und in Berlin zuerst bei dem Maler mit der Pfeilmarke auftritt (Abb. 47a). Auch bei den Einzelfiguren, mit denen die Vorderseite einiger Pilasterkrüge bemalt ist, läßt sich die Abstammung von Vorbildern des Malers der Funckeschen Fondvasen nachweisen: die Hirtenfigur des Kruges Abb. 52h ist einem der Hirtenbilder auf der gelben Eulenspiegelvase (Abb. 45b) nachgezeichnet.

Obwohl die Berliner Krüge dieser Art, die durch Jahreszahlen auf den Zinndeckeln in die vierziger und fünfziger Jahre verwiesen werden, nicht bezeichnet sind, kann man doch

behaupten, daß diejenigen, die in der Zeichnung der Barockblumen, der Bäume oder der Figuren den Fondkrügen aus der Zeit Funckes nächstverwandt sind, von dem Maler Johann Carl Heinrich herrühren, weil dieselben Merkmale noch auf dessen bezeichneten Krügen aus seiner Fabrik in Frankfurt a. d. O. – nach 1763 – sich wiederholen. Weil aber Heinrich in Berlin zur Werkstatt seines Schwagers Menicus gehört hat, muß diese auf Grund der fortlaufenden Stiltradition als die Nachfolgerin der Fabrik des Cornelius Funcke angesehen werden.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts und später sind Pilasterkrüge in verschiedenen deutschen Fabriken, Nürnberg, Bayreuth, Erfurt, Magdeburg und Rheinsberg, gemacht worden, so daß man über den Ursprungsort dieses Typus, eines Spätlings der Barockfayence, in Zweifel sein konnte, solang der Entwicklungsgang der Berliner Fayencen noch nicht zu übersehen war. Aus der Nürnberger Fabrik gibt es vortreffliche Pilasterkrüge mit dunkelviolett gespritztem Grund, Barockblumen und einer Heiligenfigur im Vorderfeld, die bei vollkommen gleichartiger Bemalung verschiedene Malerzeichen, B (Bontemps), K (Kordenbusch), H (Hees), aufweisen; die Bayreuther, ebenfalls violett gespritzten Krüge mit Barockblumen stammen nach ihren Marken aus den Perioden Knöller (1729–1745), Fränkel - Schröck (1745–1751) und Pfeiffer (1760–1767), könnten also wie die nürnbergischen schon vor 1740 beginnen, während auf Pilasterkrügen der Menicuswerkstatt noch keine frühere Jahreszahl als 1746 nachgewiesen ist. Dennoch ist an der Priorität Berlins kein Zweifel, weil nur hier die Entstehung des Pilasterkrugs aus den Fondkrügen Funckes schrittweis zu verfolgen ist. Die vier Krüge mit der Pfeilmarke (Abb. 47e-h) sind die erste Stufe; sie haben bereits die gegitterten Pfeiler als Abschluß der Seitenfelder mit den Barockblumen; nur das vordere Bildfeld ist noch ohne Pilaster abgegrenzt. Daß auch der Normaltypus mit den drei Barockblumen zwischen vier Pilastern schon unter Funcke fertig war, bezeugt der Krug Abb. 48d; er hat die F-Marke und den Zinnstempel des Berliner Meisters Chr. L. Würst, der von 1708 bis 1735 tätig war.

Bei den Erfurter Pilasterkrügen sind die Pfeiler nicht mehr als architektonische Flächengliederung aufgefaßt, wie es bei den Funckeschen Krügen der Fall ist, sondern als Grundflächen für Rankenmalerei; sie sind daher ohne weiteres als späte Abart zu erkennen. Hier muß auch die noch nicht spruchreife Frage des Ursprungs der mit M bezeichneten Fayencen kurz berührt werden. Früher wurden sie der Hansteinschen Fabrik in Münden zugewiesen, bis festgestellt wurde, daß die wahrscheinlich seit 1756 betriebene Fayencefabrik in Magdeburg, die das M in Kapital- und Kursivschrift als Marke zu führen hatte, Nachahmungen der Mündener Geschirre hergestellt hat, die von den Vorbildern schwer zu unterscheiden sind. Seitdem können als sichere Mündener Arbeiten nur noch die mit den drei Mondsicheln aus dem Hansteinwappen bezeichneten Fayencen angesehen werden. Da aber das M auch auf vielen Fayencen berlinischen Stils aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu finden ist, namentlich auf Pilasterkrügen mit farbigem Grund, so scheint nun auch Menicus als dritter Bewerber um die M-Marke in Betracht zu kommen, ganz abgesehen davon, daß das M auch als Malerzeichen, zum Beispiel in Zerbst, geführt worden ist. Ein Beispiel, das sich für Menicus ins Feld führen ließe, ist der Teller mit dem Funckeschen Randmuster auf der Abb. 42c (oben rechts); er hat die M-Marke, ist aber schwer in die Magdeburger Erzeugnisse einzuordnen. Derartige Stücke haben indessen keine genügende Beweiskraft; denn der Deutung des M als Menicusmarke steht vor allem entgegen, daß die Berliner Fayencen aus den Jahren um 1750, die in erster Linie für Menicus in Betracht kommen, durchweg unbezeichnet sind. Von den zahlreichen Pilasterkrügen mit der M-Marke läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß sie größtenteils erst zwischen 1760 und 1790, also nach dem Eingehen der Menicuswerkstatt entstanden sind, und daß die Frankfurter Pilasterkrüge von Johann Carl Heinrich ihre Vorbilder waren. Vereinzelt sind die Muster der Fayencekrüge mit dem M auch auf Steingutkrügen nachzuweisen, die nur Magdeburger

Arbeit sein können. Das M bleibt somit das Fabrikzeichen von Magdeburg; der in der Tat enge stilistische Zusammenhang der Magdeburger Fayencen mit Berlin, Frankfurt a. d. O. und Rheinsberg erklärt sich daraus, daß einerseits in Magdeburg die Muster des Malers Heinrich aus seiner Berliner und Frankfurter Zeit kopiert wurden, und daß andrerseits wieder Carl Friedrich Lüdicke für seine Berliner und Rheinsberger Fayencen sich vielfach an Magdeburger Vorbilder gehalten hat.

Von den mannigfachen Verzierungen der barocken Berliner Maßkrüge mit dem preußischen Adler oder den Königsinitialen ist nur wenig in die Zeit Friedrichs II. übergegangen. Häufiger finden sich unter den Menicusfayencen nur Maßkrüge von blasser gelber oder türkisblauer Grundfarbe mit dem Monogramm Friedrichs des Großen in einer von zwei Adlern flankierten Umrahmung, die bereits auf Krügen mit der F-Marke vor 1725 vorkommt. Das Monogramm dieser späten Fridericus-Rex-Krüge (Abb. 48g) unterscheidet sich von dem des ersten Königs in der Regel dadurch, daß die senkrechten Schäfte des F und R nicht in eine Linie zusammengezogen sind.

IV. Die Fayencen von Carl Friedrich Lüdicke aus Berlin und Rheinsberg

Die letzte Fayencefabrik in Berlin errichtete 1756 C. F. Lüdicke zur selben Zeit, als die Menicuswerkstatt in Stockung und vielleicht schon zum Stillstand gekommen war. Lüdicke, ein geborener Berliner, hatte eine vierjährige Lehrzeit in Delft und Gouda durchgemacht und erwies sich in der Tat als ein tüchtiger Fayencetechniker. Seine Fabrik war in der Baumgasse vor dem Königstor, die Niederlage auf dem Mühlendamm, wo auch Wolbeer seinen Laden gehabt hatte. Da in Berlin das echte Porzellan durch die Wegelysche und die königliche Manufaktur in den sechziger Jahren schon allgemein bekannt war, fiel die Fayence, das »unechte Porcellain«, hier früher als anderwärts in Mißachtung und Lüdicke ist in der Hauptstadt so wenig wie Menicus auf einen grünen Zweig gekommen. Nachdem er 1770 eine eingegangene Fayencefabrik in Rheinsberg, wo Holz und Ton billiger zu beschaffen waren, angekauft hatte, wurde der Berliner Betrieb stark eingeschränkt, weil der Absatz ungenügend war. Von da an lag der Schwerpunkt seiner Tätigkeit durchaus in Rheinsberg. Daß die Fabrik in Berlin nicht ganz einging, ergibt sich aus einer Verordnung des Generaldirektoriums von 1778, wonach Lüdicke seine Berliner Fayencen mit einem B, seine rheinsbergischen mit R bezeichnen sollte. Auch wird die Berliner Fabrik von Nicolai in seiner Beschreibung von Berlin und Potsdam noch 1779 erwähnt. In Rheinsberg entwickelte sich das Unternehmen günstig; seit 1786 waren aber die Bemühungen Lüdickes auf die Herstellung des Steinguts englischer Art gerichtet, wie solches bereits in Magdeburg mit gutem Erfolg gemacht wurde. Das Steingut war härter als die Fayence und kam dem klassizistischen Geschmack entgegen; kein Wunder, daß es die Fayence verdrängte. Eine staatliche Unterstützung ermöglichte Lüdicke die Umstellung seines Betriebs; über die Verhandlungen und den Aufschwung der Steingutfabrik, den Carl Friedrich Lüdicke noch selbst erlebte, hat Stieda (Keramische Monatshefte 1903, S. 91, 116, 133) ausführliche Berichte veröffentlicht. Lüdicke starb 1797; die Rheinsberger Fabrik hat im Besitz seiner Nachkommen noch bis 1866 bestanden.

Bis zu der erwähnten Verordnung der Generalkommission von 1778 hatte Lüdicke wie alle seine Berliner Vorgänger keine Fabrikmarke geführt, und da damals sein Berliner Betrieb schon bedeutungslos geworden war, sind Fayencen mit der aus B und L gebildeten Marke sehr selten; auf der Berliner Ausstellung 1922 waren nur zwei Beispiele, der blaubemalte Teller Abb. 53a, dessen Rand- und Pfauenmuster noch an die Funckeschen Fayencen erinnert, und ein Apothekentopf mit der blauen Verzierung der alten Schloßapotheken-

gefäße, aber ohne das Königsmonogramm, gleich dem unter dem Teller abgebildeten Stück. Rheinsberger Fayencen mit der aus R und L gebildeten Marke (vgl. Riesebieter a. a. O., Markentafel 44 Nr. 2, 3, 4) sind in Mengen erhalten*; sie haben aber keinerlei selbständige Bedeutung mehr für die Entwicklung der Fayencekunst. Lüdicke folgt zumeist fremden Vorbildern: die Netzvase Abb. 53e und die Teller mit durchbrochenem Rand der Abb. 54 zeigen den durch Magdeburger Arbeiten vermittelten Einfluß von Münden; unter den Maßkrügen finden wir das Pilastermuster (Abb. 53f) nach Menicus und Heinrich, von den Vorbildern nur durch die Naturalisierung der Barockblumen etwas verschieden; am häufigsten sind die Krüge mit Figuren von Hirten, Musikanten, Soldaten, Jägern und dergleichen (Abb. 54d,e,f) zwischen je zwei Palmen oder zwei Tannen (Abb. 55d,f), auch mit Vögeln, alles freie Variationen einer Gattung, die Johann Carl Heinrich in der Menicuswerkstatt schon um 1755 ausgebildet hatte, und die auch in Magdeburg, Dresden, Thüringen nachgeahmt worden ist. Die Rokokoterrine der Abb. 54 und zwei der darüber abgebildeten Teller sind nicht bezeichnet; da aber genau dieselbe Bemalung auf bezeichneten Rheinsberger Fayencen vorkommt, kann man die unbezeichneten Stücke unter die Arbeiten Lüdickes aus der Zeit vor 1778 einreihen. Alle diese Fayencen sind noch in Scharffeuermalerei verziert und wenn sie sich auch, was die Malerei angeht, nicht über den Durchschnitt erheben, so kann man Lüdicke doch das eine nachrühmen, daß er die Scharffeuerpalette durch Mischung der alten Farben um allerlei graue, braune, grüne, violettblaue Töne bereichert hat.

V. Die Fayencefabrik J. C. Heinrichs in Frankfurt a. d. O.

Über diesen Sprößling der Menicuswerkstatt hat C. Strauß im Cicerone (1918 S. 137) einen unzulänglichen Aktenauszug veröffentlicht. Danach hat Heinrich, der in Frankfurt a. d. O. Bürger geworden war, 1763 die Konzession für eine Fayencefabrik erbeten; das Unternehmen kam aber erst nach ein paar Jahren in Gang. Die auch von Stoehr und Riesebieter übernommene Mitteilung, daß Heinrich vorher acht Jahre in der Königlichen Porzellanmanufaktur in Berlin gearbeitet habe, hat keinen Sinn, da diese Manufaktur vor 1763 gar nicht existierte. Die Blütezeit fällt in die siebziger Jahre; das Todesjahr Heinrichs ist nicht bekannt, im Jahre 1785 ist die Fabrik aber bereits in den Händen seiner Witwe, die bereits über den Wettbewerb von Rheinsberg und Magdeburg zu klagen hat, ebenso wie ihre Kinder, die von 1788 an den Betrieb noch fortzusetzen versuchten. Erhebliches scheint nach dem Tod des Begründers nicht mehr herausgekommen zu sein. Fayencen mit der Frankfurter Marke sind nicht selten; diese besteht aus einem F und einem durch einen Strich getrennten H darunter; auch die umgekehrte Stellung der Buchstaben kommt zuweilen vor (Riesebieter a. a. O. S. 307). Kennzeichnend ist bei den Maßkrügen, die auch in Frankfurt das Haupterzeugnis waren, das unmittelbare Fortwirken des Menicusstiles aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, an dessen Ausbildung Heinrich als Maler ja selbst wesentlich beteiligt war. Es gibt Pilasterkrüge mit den drei Barockblumen (Riesebieter a. a. O. Abb. 350) und mit den gestupften blauen oder violetten Bäumen (Abb. 56b, obere Reihe), die von den zwanzig Jahre älteren Menicuskrügen (vgl. Abb. 52) ohne die Frankfurter Fabrikmarke kaum zu unterscheiden wären. Das Randmuster des faßförmigen Kruges von 1780 (Abb. 56c), einer von Menicus zuerst aufgebrachten Form, ist ein Rudiment des alten Funckeschen Fruchtkörbchenmusters (vgl. Abb. 41). Ein Merkmal vieler Figurenkrüge Heinrichs sind die über Geländer emporragenden zypressenartigen Baumspitzen (Beispiele Abb. 56d, e). Im übrigen sind die Krüge mit Einzelfiguren zwischen zwei Palmen, Tannen oder gestupften Bäumen den Rheinsberger und Magdeburger Krügen sehr ähnlich; dabei ist aber zu beachten, daß diese weitverbreitete Dekoration zuerst um 1750 von Heinrich eingeführt worden ist. Da

* Die von Riesebieter S. 305 abgebildete Marke aus R und L hat mit Lüdicke nichts zu tun; es ist ein Erfurter Malerzeichen.

seinem Beispiel die Fabriken von Rheinsberg, Potsdam, Magdeburg, Erfurt, Dresden, Proskau gefolgt sind, hat Heinrich mit seiner sonst unbedeutenden Fabrik doch einen maßgebenden Einfluß auf die nord- und mitteldeutschen Scharffeuerfayencen in ihrer letzten Entwicklungsphase ausgeübt. Seinen Rokokofayencen und seiner Blumenmalerei (Abb. 55a, c) läßt sich dagegen keine besondere Eigenart nachrühmen; die stattliche Rokokoterrine Abb. 55a scheint einem fremden Modell nachgebildet zu sein, das in Zerbster Ausführung vorkommt (Stoehr a. a. O. Abb. 197).

VI. Die Fayencefabrik von Rewend in Potsdam

Über die erste und einzige Potsdamer Fayencefabrik sind im Staatsarchiv einige Akten erhalten und da es auch an bezeichneten Arbeiten, von denen die Abbildungen 57 und 58 eine kleine Auswahl geben, nicht fehlt, kann man ein zutreffendes Bild ihrer Leistungen gewinnen, das allerdings viel bescheidener ausfällt, als früher angenommen wurde, solang die Berliner Barockfayencen noch unter dem Namen Potsdam gingen. Der Gründer Christian Friedrich Rewend, über dessen Herkunft nichts weiter bekannt ist, berichtet in einem Gesuch von 1766, er habe sich zu Lebzeiten Friedrich Wilhelms I († 1740) auf ausdrückliches Verlangen des Königs auf eigene Kosten in Potsdam etablieren müssen, nur sein Haus sei ihm vom König zugewiesen worden, worüber er dann von Friedrich II. 1742 einen Schenkungsbrief erhalten habe. Dazu ist ein Attest des Königl. Kriegs- und Domainenkammerrats Heidenreich in Potsdam vom 26. Februar 1739 vorhanden, wonach »dem Porcellainmacher Christian Friedrich Rewendt von S. K. Majestät ein Haus alhier zu bewohnen und seine Porcellainmacherei fortzusetzen allergnädigst accordiret worden«. Es handelt sich um das Haus Nauener Straße 7, das durch Testament von 1768 seine Söhne Friedrich Wilhelm und Johann Christian erbten. Mehrere Eingaben Rewends sind durch den Schaden veranlaßt, den er dadurch erlitten, daß fremde Fayencen in Potsdam zu Markte gebracht würden. Er beruft sich 1752 auf seine Privilegien und bittet die Einfuhr von Fayencen aus Arnstadt und sonstwoher zu untersagen. Der Kriegsrat verfügt 1754 in diesem Sinn und gewährt 1759 dem Rewend dieselben Zollvergünstigungen, die 1752 dem Porcellainfabrikanten Menicus in Berlin zugestanden waren. Im Jahre 1766 beschwert sich Rewend wiederholt über den Wettbewerb namentlich der Magdeburger Fayencen, obwohl der Kriegsrat deren Vertrieb untersagt hatte. Den Historisch-statistischen Tabellen von Potsdam ist zu entnehmen, daß 1768 in der Fayencefabrik sieben Arbeiter beschäftigt wurden. Unter seinem Sohn Johann Christian Rewend geriet die Fabrik bald im Unstand und Schulden; er war ein »übler Wirt«, wurde von seiner Frau verlassen, vom Magistrat ausgepfändet und mußte auf Verlangen seiner Gläubiger den Konkurs ansagen. Dabei erwarb 1775 der Stukkateur Sartori das Haus nebst der vernachlässigten Fabrik für 1410 Taler. Dieser brachte das Unternehmen wieder in die Höhe; er beschäftigte 1777 einen Meister und zwölf Gesellen, 1787 zwölf, 1790 vierzehn und 1793 neunzehn Leute. Er befaßte sich jedoch nicht bloß mit der Fayencebäckerei, sondern vornehmlich, seinem eigenen Fach und Können entsprechend, mit der Herstellung von Ziervasen aus »Masse« im neuesten Geschmack, die lackiert und vergoldet wurden. Ein Beispiel in der Sammlung Heiland, von gefälliger Form mit vergoldeten Reliefblumen, ist trotz dicker Wandung sehr leicht, aus tonartiger Masse, aber nicht glasiert, nur grün lackiert. Diese Gattung hat also mit Fayencen nichts zu tun. Immerhin hat Sartori auch auf seine Fayencen Wert gelegt, da er 1785 gegen den Vertrieb von weiß glasierten Bauerntöpfereien auf dem Potsdamer Jahrmarkt Protest erhebt, allerdings ohne damit durchzudringen. Das Haus Sartoris wurde 1800 an einen Freiherrn v. Eckardstein verkauft.

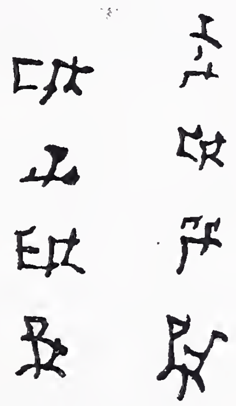
Die Arbeiten Rewends beginnen mit den drei Stücken, die den Namen Potsdam als Marke tragen (Abb. 57g, c, d). Die blaubemalte Pfauenmustervase hat außerdem die Jahreszahl

1740, der Maßkrug das Datum 1741 auf der Zinnfassung. Dieser und die Vase links sind mehrfarbig bemalt. Form und Muster der beiden Vasen folgen den bekannten Berliner Vorbildern; es sind Versuche eines noch ungeübten Anfängers, mit magerer schlechter Glasur und trüben Farben. Berliner Einfluß ist auch sonst in den Ranken der violett bemalten Vase Abb. 57e und dem Fruchtkorbrand des Innungskrugs der Potsdamer Maurer und Zimmerleute von 1743 (Abb. 57 f) zu bemerken; wenn Rewend noch in späterer Zeit die Achtkantvasen Funckes wiederholte (Cicerone 1914, S.580, Abb.5), so ist die Zerbster Fabrik der Vermittler gewesen, wo die Vasenformen Funckes noch in den sechziger Jahren gebraucht wurden. Zerbster Einfluß macht sich sehr nachdrücklich auch in den mehrfarbigen Blumenmalereien geltend, die hier durch die Vasen Abb. 58c, g und das Trinkgefäß der Potsdamer Fayencemachergesellen Abb. 58e vertreten sind. Das letztere, mit plastischen Rosen als Griffen, ist von klobiger Form, die den späteren Berliner Weißbierkübel vorahnen läßt. Den Rand umzieht die Aufschrift »Vivat es läben alle brave Porzilain Fabrikanten. Prost Ihr Herrn 1765.« Eine längere Inschrift auf dem Boden schließt mit dem Datum: Potsdam 11. September Anno 1765. Unter den »Fabrikanten« sind nicht mehr wie in den Akten der Barockzeit die Fabrikbesitzer, sondern die Arbeiter der Fabrik zu verstehen, ein Sprachgebrauch, der in den Thüringer Fayencefabriken aufgekommen zu sein scheint und vielleicht im Verein mit dem Zerbster Stil der Blumenmalerei auf die Herkunft des Malers weist. Das Fabrikzeichen Rewends besteht aus einem P über einem wagrechten Strich und einem R darunter. Unbezeichnet, aber durch die gleichartige Blumenmalerei vollkommen gesichert sind rund 200 Schalen mit gewelltem Rand, die in das Porzellankabinett des Charlottenburger Schlosses als Wandschmuck unter dem Gesims eingefügt sind. Dieser von unten bis oben mit vielen Hunderten chinesischen und japanischen Porzellanen völlig ausgekleidete Saal wurde im Oktober 1760, als sächsische Truppen das Schloß verwüsteten, stark mitgenommen. Bei der Wiederherstellung wurden zur Ergänzung, sei es der Billigkeit halber, sei es weil die Porzellanfabrik Gotzkowskis 1761 erst eingerichtet wurde, die 200 Fayenceschalen bestellt, von denen je zwei Beispiele auf den Abb. 57 und 58 zu sehen sind. Rewend ist hier seiner Aufgabe gerecht geworden; die Glasur ist einwandfrei, die Bemalung mit bunten, blauen oder violetten Blumen, Blütenzweigen und vereinzelt auch reicheren Motiven sehr gewandt und sauber. Unter den bezeichneten Maßkrügen Rewends findet sich öfter das Muster des zur Sonne fliegenden Adlers (Abb. 58f), das Monogramm Friedrichs II., am häufigsten aber sind die Einzelfiguren zwischen zwei Palmen in der Art der Frankfurter, Rheinsberger und Magdeburger Krüge, denen die Potsdamer Malerei und Glasur aber nicht gleichkommt.

Sicher beglaubigte Fayencen aus der Fabrik Sartoris sind nicht bekannt. Es gibt jedoch eine Gruppe mit P bezeichneter Fayencekrüge (Abb. 56 untere Reihe), gut gearbeitet und gefällig bemalt, vornehmlich mit Gebäuden zwischen Palmen oder in Pilastereinfassung, deren Scharffeuerfarben Magdeburger und mittelbar Frankfurter Einfluß verraten. Die Zinnfassungen der abgebildeten Stücke haben Jahreszahlen von 1790 bis 1796. Proskau kommt für diese Krüge märkischen Gepräges nicht in Betracht, weil dort die Muffelmalerei über der Glasur gepflegt wurde und der Fayencebetrieb nur bis 1793 dauerte. Die Ansicht Dr. Heilands, daß diese Krüge Potsdamer Arbeiten aus der Zeit Sartoris sind, ist so einleuchtend, daß ich mich ihr anschließe.

Zum Schluß bleibt noch eine bisher heimatlose keramische Gattung zu erwähnen, die allerdings nur mit einem Bein auf dem Boden der Berliner Fayencekunst steht. Das Berliner Schloß und Schloß Sanssouci besitzen je ein Paar 1 m und 88 cm hoher Fayencevasen (Abb. 59 u. 60), die innen und unten weiß glasiert, auf der ganzen unglasierten Außenseite aber mit Lackmalerei chinesischen oder richtiger pseudochinesischen Stils bedeckt sind. Auf dem Boden ist blau aufgemalt eine Marke aus zwei konzentrischen Kreisen,

denen ein Viereck eingeschrieben ist, eine Nachahmung des chinesischen Zeichens für eine Münze. Ähnliche Vasen meist von großen Abmessungen mit derselben Marke sind im Kunsthandel gewöhnlich als holländisch angesprochen worden, obwohl der warme Ton der weißen Glasur für deutsche Arbeit spricht und jedenfalls nicht holländisch aussieht. Die Vasen im Schloßmuseum haben schwarzen Grund und eine zum großen Teil aus Perlmutter eingelegte Zeichnung; auf anderen Stücken ist die Malerei auf dunkelgrünem Lackgrund farbig mit reichlicher Verwendung von mattem Goldlack ausgeführt. Daß diese sehr dauerhafte und keineswegs ungeschickte Lackmalerei in Berlin ansgeführt ist, ergibt sich aus folgendem: Im Schloß Charlottenburg sind zwei Zimmereinrichtungen von Möbeln chinesischen Stils erhalten, Sofas, Stühle, Tische, Teetische, Kabinettschränkchen und ein Schreibkabinett, die alle auf schwarzem Grund mit Lackmalereien offensichtlich von derselben Hand verziert sind; ein kleines Kabinett ist gleich den Berliner Schloßvasen mit Perlmuttereinlagen ausgestattet. Die Form des Schreibkabinetts weist die ganze Einrichtung in die Zeit Friedrich Wilhelms II. um 1790. Die Hand desselben Lackmalers ist ferner im Porzellankabinett von Charlottenburg nachzuweisen, wo chinesische und japanische Porzellangefäße ganz oder teilweise ohne Rücksicht auf ihre ursprüngliche Blaumalerei mit gleichartigen Darstellungen und Ornamenten überlackiert sind. Diese Porzellane sind als Geschenk der englischen Kaufmannschaft für die Kurfürstin Sophie Charlotte vor 1700 nach Charlottenburg gekommen und es ist höchst unwahrscheinlich, daß sie schon damals, als das Porzellan noch als hohe Kostbarkeit bewundert wurde, mit einer solchen etwas barbarischen Überdekoration versehen worden wären. Es kann sich nur um eine spätere Zutat handeln und in diesem Fall muß die Lackmalerei in Berlin ausgeführt worden sein. Woher aber hat der Lackmaler die gut geformten und ungewöhnlich großen Fayencevasen bezogen? Darüber gibt eine Notiz in der Beschreibung des Schlosses Rheinsberg von dem dortigen Intendanten Hennert aus dem Jahre 1778 Aufschluß. Hennert berichtet, daß die Rheinsberger Fayencefabrik Vasen von 4 bis 5 Fuß Höhe ohne Glasur herstelle, die mit Ölfarbe angemalt dauerhaft in freier Luft und besonders zur Auszierung von Gärten gut zu gebrauchen waren. Da aus dieser Zeit, als die Fayence ihrem Ende entgegenging, bei keiner anderen Fabrik etwas von solchen Kraftstücken der Formerei und Brandtechnik berichtet wird, ist es nicht gewagt, in den Lackvasen die Zeugnisse dieser Rheinsberger Leistungen zu sehen und sie als innerlich rheinsbergisch, äußerlich berlinisch unter die Denkmäler märkischer Fayencekunst einzureihen.



VII. Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 1—24. Fabrik Wolbeer

Abb. Seite

1. Kabarett für Kurfürst Friedrich III. Um 1695. Durchm. 74 cm. (Das Mittelgefäß ist für die Photographie gehoben.) Schloß Charlottenburg 10
2. Ein Gefäß aus dem Kabarett Abb. 1.
3. Fayencen mit Blaumalerei 11
   a. Teller mit Allianzwappen v. Haugwitz und Schweinichen. Nach 1701. Sammlung Carl Zimmermann, Berlin 11
   b. Schüssel mit Monogramm König Friedrichs I. Nach 1701. D. 48 cm. Schloß Monbijou 11
   c. Wappenteller. Nach 1701. Sammlung Dr. Heiland, Potsdam
   d. Teller mit Monogramm Kurfürst Friedrichs III. Vor 1701. Monbijou
   e. Gefäß der Berliner Schloßapotheke mit Monogramm Friedrich Wilhelms I. Nach 1713. H. 35 cm. Schloßmuseum 14
   f. Desgleichen. H. 24 cm. Monbijou 14
4. Fayencetafel (Firmenschild). Nach 1701. H. 38, Br. 53 cm. Märkisches Museum, Berlin 11, 22
5. Blaufayencen Anfang 18. Jahrh.
   a. Deckelurne mit Chinesenmalerei. Um 1700. H. 40 cm. Sammlung Dr. Heiland, Potsdam 13
   b. Weithalskrug mit Chinesen. Dr. Heiland 13
   c. Schüssel nach Frankfurter Vorbild. Bes. Altkunst, Berlin 13
   d. Weithalskrug mit Chinesen. Märkisches Museum 13
   e. Weithalskrug mit Pfauenmuster. Um 1705. Dr. Heiland
   f. Weithalskrug, Zinndeckel 1698. Dr. Lautenschläger, Berlin 14
   g. Teller mit Streumuster. D. 30 cm. Sammlung Carl Zimmermann, Berlin 18
6. Vasensatz mit Chinesenmalerei. Um 1720. Die Mittelvase H. 54 cm. Dr. Heiland . . 14
7. Barockvasen um 1710. — a. H. 60 cm. Dr. Heiland. — b. Kunstgewerbemuseum Dresden. — c. Dr. Heiland 14
8. a. Kürbisflasche. H. 45 cm. Dr. Heiland. — b. Mittelvase. Dr. Heiland. — c. Kürbisflasche. H. 44 cm. Schloßmuseum 14
9. a. Orangenkübel. Nach 1705. Das Wappen v. Mohrenthal gemalt blau, rot, schwarz; sonst Blaumalerei. H. 38 cm. Dr. Heiland 15
   b. Schnabelkanne, vorn zwischen den Allegorien von Krieg und Frieden die Widmung „Vivat Pegelani 1708“. H. 29 cm. Dr. Heiland 14, 25
10. a. Bowle. Br. 56 cm. Bes. Komm.-Rat H. Temmler in Detmold 15
    b. Flötenvase gerippt, Chinesenmalerei. H. 47 cm. Dr. Heiland 15
11. Gerippte Blaufayencen. — a. Flaschenvase. H. 53 cm. Dr. Heiland. — b. Ein Paar Flöten. H. 40 cm. Schloßmuseum 15, 16
12. Fayencen mit drei- und vierfarbiger Scharffeuermalerei. — a. Urne blau, rot, grün, H. 42 cm. Sammlung Sanitätsrat Dr. Dosquet, Berlin. — b. Vase blau, gelb, grün, rot. H. 44 cm. Dr. Heiland. — c. Desgleichen. — d. Vase achtkantig, vierfarbig. H. 26 cm. Märkisches Museum. — e. Kürbisflasche. Dr. Heiland 16
13. Fayencen vierfarbig. — a. Achtkantvase mit Tigerknauf. H. 40 cm. Märk. Museum. — b. Ein Paar Flaschen. H. 45 cm. Kestnermuseum, Hannover. — c. Ein Paar Flaschen. H. 35 cm. Sammlung Dr. Dosquet 16, 19
14. a. Vase mit Entenmuster blaugemalt. — b. Ein Paar Flaschen blau. — c. Ein Paar Flaschen vierfarbig, Pfauen und Enten. Um 1730. Dr. Heiland 16
15. a. Blumenvase modelliert nach St. della Bella. H. 29 cm. Schloßmuseum. — b. Chinesinnen. Dr. Heiland. — c. Bonze. H. 26 cm. Dr. Heiland. — d. Chinesin gelb und blau bemalt. H. 27 cm. Dr. Dosquet 16
16. a. Wassergefäß. Kunstgewerbemuseum Dresden. — b. Vierkantige Kanne. H. 20 cm. Dr. Heiland. — c. Apothekengefäß. Schloßmuseum. — d. Ein Paar gerippte Flaschen. H. 32 cm. Dr. Heiland 16
17. a. Vase. H. 26 cm. — b. c. Flöten. H. 28 und 25 cm. Dr. Heiland. — d. e. Schüsseln mit Streumustern. D. 39 cm. Bes. G. Mirow-Müncheberg 17

Abb. Seite

18. Blaufayencen mit Streumustern. — a. Urne. H. 28 cm. — b. Kürbisflasche. H. 25 cm. Schloßmuseum. — c. Vase. — d. 2 Schüsseln. D. 38 cm. Dr. Heiland 14
19. Tablett blau bemalt nach chines. Vorbild. Br. 45 cm. Dr. Heiland 17
20. a. Vase vierfarbig, zu Abb. 13a gehörig. Dr. Heiland. — b. Tablett blaugemalt. Br. 47 cm. Dr. Heiland 16, 17
21. a. Schüssel mit Pfauenmuster und Barockrand, datiert 1706. D. 45 cm. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. — b. c. 2 Schüsseln. D. 38 cm. Dr. Heiland 17
22. a. Wasserkanne bez. Z. Br. 27 cm. Schloßmuseum. — b. Waschbecken. Dr. Heiland. — c. Obelisk. H. 28 cm. Dr. Heiland. — d. Leuchter. Sammlung der Staatl. Porzellanmanufaktur in Charlottenburg 17
23. a. Maßkrug um 1710, mit Chinesen. H. 25 cm. Dr. Heiland. — b. Weithalskrug vierfarbig. Um 1700. Dr. Heiland. — c. Desgl. blau und gelb bemalt. Deckel 1703. Sammlung O. Riesebieter, Oldenburg. — d. Vase mit Fasanenmuster. Dr. Heiland . . . . 16—18
24. Maßkrüge, violetter Grund, blau bemalt. — a. Monogramm Friedrichs I. Vor 1713. H. 29 cm. Dr. Heiland. — b. Desgl. H. 28 cm. Monbijou. — c. Spiegelmonogramm. Dr. Heiland. — d. Fridericus Rex. H. 26 cm. Deckel 1712. Schloßmuseum. — e. Monogramm Friedrich Wilhelms I. Marke aus gekreuzten Strichen. Dr. Heiland. — f. Desgl. H. 28 cm. Monbijou. — g. Fridericus Rex. Monbijou. — h. Desgl. Dr. Heiland 18

Abb. 25—49. Fabrik Cornelius Funcke

25. Satz von fünf achtkantigen blaubemalten Vasen. Mittelvase H. 48 cm; die Kürbisflaschen 42 cm, die Außenvasen 44 cm. Dr. Heiland 17, 24, 25
26. Fondvasen um 1730. — a. Vase und zwei Becher mit türkisblauem Grund, violett bemalt. H. 42,5 und 30 cm. — b. Zwei olivgrüne Vasen violett bemalt. H. 35 cm. Malerzeichen 2 gekreuzte Pfeile. Schloßmuseum 24, 28
27. Fondvasen um 1730. — a. Vase mit orangegelbem Grund, bemalt blau, gelb, grün, violett. H. 44 cm. Sammlung Dr. Dosquet. — b. Bechervase mit grünem Grund. H. 31 cm. Sammlung O. Riesebieter. — c. Desgl. bemalt mit türkischen Schiffen auf blaßgrünem Grund. H. 30,5 cm. Dr. Heiland 24, 25, 28
28. Vasen achtseitig mit blauer Chinesenmalerei. — a. u. b. H. 43 und 38 cm. Dr. Dosquet. — c. H. 38 cm. — d. H. 40,5 cm. — e. H. 43 cm. Dr. Heiland 24, 26
29. Drei runde Vasen eines Satzes mit blauem Papageienmuster. — a. H. 48 cm. Schloßmuseum. — b. H. 36 cm. Dr. Heiland. — c. H. 34 cm. Staatl. Porzellanmanufaktur . . 25
30. Blaufayencen. — a. 3 gerippte Vasen, Chinesenmalerei. H. 42 und 29 cm. — b. 2 Flaschen. H. 34 cm. Dr. Heiland 24
31. a. Schnabelkanne blaugemalt auf violettem Grund. Museum Erfurt. — b. Enghalskrug ebenso. H. 31 cm. Schloßmuseum. — c. Schnabelkanne blau bemalt. H. 41 cm. Schloßmuseum 25
32. Blaufayencen. — a. Vase mit Chinesenmalerei. H. 43 cm. Dr. Heiland. — b. Schüssel desgleichen. D. 44 cm. Dr. Heiland. — c. Vase mit Vogelmuster. H. 43 cm. Schloßmuseum 25, 26
33. Achtseitige Urne blau, rot, grün bemalt. H. 43,5 cm. Dr. Dosquet 25, 36
34. Urne mit Pfauenmuster, blau bemalt. H. 45 cm. Schloßmuseum 25
35. Blaufayencen. — a. Vase mit Streumuster. H. 21 cm. — b. Tablett mit Barockornament. D. 32 cm. — c. Flasche mit Pfauenmuster. H. 25,5 cm. Dr. Heiland 25, 26
36. Tablett blau bemalt, Pfauenmuster und Akanthusrand. Br. 37 cm. Schloßmuseum . . 25
37. Desgl. Randmuster mit Fruchtkörbchen. Dr. Heiland 26, 32
38. Teetischplatte blau bemalt. H. 64, Br. 40 cm. Schloßmuseum 25
39. Blaufayencen. — a. b. c. Vasen mit Pflanzenmustern. H. 43 cm. Dr. Heiland. — d. e. Ein Paar Bechervasen. H. 30 cm. Schloßmuseum 24, 25, 29
40. Blaufayencen mit Spätbarockornament. Um 1725. — a. Apothekentopf. Frl. Kliegel, Potsdam. — b. Schüssel mit Spiegelmonogramm. D. 44 cm. Schloßmuseum. — c. Tabakstopf mit Monogramm Friedrich Wilhelms I. Schloß Monbijou. — d. Apothekentopf. H. 23 cm. Schloßmuseum 26

Abb. Seite

41. Blaufayencen mit Körbchenrand. — a. c. Teller. Dr. Heiland. — b. Waschbecken und Kanne. Br. 34 cm. Staatl. Porzellanmanufaktur. — d. Krug mit den Figuren des Weinmeisters und des Kammergerichtsboten Gottfr.Baelcke, neben dem preuß. Adler. Auf dem Boden J. G. W. 1727. Dr. Heiland. — e. Terrine. Br. 34 cm. Dr. Heiland. 22, 26, 32
42. Blaufayencen mit Spiralrandmuster. — a. Wappenteller. Dr. Heiland. — b. Schüssel, Monogrammkartusche. D. 33 cm. Schloßmuseum. — c. Teller, Marke M. Dr. Heiland. — d. Adlerkrug. Schloßmuseum. — e. Sammlung C. Zimmermann. — f. Monogrammkartusche zwischen 2 Segelschiffen. Deckel 1730. Dr. Heiland. — g. Deckel 1736. Dr. Heiland 26, 34
43. Fayencen bemalt in 5 Farben: blau, rot, grün, gelb, violett. — a. Pfauenmuster. H. 40 cm. Schloßmuseum. — c. Desgl. Dr. Heiland. — b. Vase von demselben Maler wie Abb. 25. Kunstgewerbemuseum Dresden 25, 26
44. Fayencen wie Abb. 43. — a. 2 Flaschen. H. 31 cm. Schloßmuseum. — b. 2 Flöten. Dr. Heiland. — c. Bechervase. H. 31,5 cm. Dr. Heiland 24, 26
45. Fondvasen um 1730. — a. 2 Kürbisflaschen olivgrün, Segelschiffe gemalt blau, rot, mangan. H. 38 cm. Kestnermuseum, Hannover. — b. Vase gelb, blau bemalt. H. 34 cm. Schloßmuseum 25, 28
46. Fondvasen um 1780. — a. 2 Kürbisflaschen gelb, blau bemalt. Malerzeichen 2 gekreuzte Pfeile. H. 42 cm. Graf v. Pückler, Schloß Branitz. — b. Urne blaugrün, mehrfarbig bemalt. Gleiches Malerzeichen. H. 48 cm. O. Riesebieter, Oldenburg 24, 28
47. Fondkrüge. — a. Pilasterkrug gelb, bemalt blau. H. 19 cm. Dr. Heiland. — b. Krug mit Tänzer und 2 Mädchen; bemalt blau, rot, grün, gelb, violett auf weiß. H. 27 cm. Dr. Heiland. — c. Kruke orangegelb, fünffarbig bemalt. Marke aus gekreuzten Strichen. H. 23 cm. Kestnermuseum, Hannover. — d. Maßkrug blau gespritzt, fünffarbig bemalt. Marke T. H. 24 cm. Berliner Zinnstempel 1705, Deckel 1705. Dr. Heiland. — e. Pilasterkrug gelb, bemalt violett, von dem Maler der Fondvasen Abb. 26. Dr. Heiland. — f. Pilasterkrug violett. Malerzeichen gekreuzte Pfeile. Dr. Heiland. — g. Pilasterkrug violett, bemalt mehrfarbig. Gleiches Malerzeichen. Dr. Heiland. — h. Pilasterkrug violett, von demselben Maler. C. Zimmermann 27, 29
48. Maßkrüge. — a. Fridericus Rex. Vor 1713. Grund violett, Adler rot. Marke F. Sammlung Schack, Berlin. — b. Desgl. violett und blau. Marke F. H. 25 cm. Dr. Heiland. — c. Desgl. Marke F. Frau Friederichs, Potsdam. — d. Pilasterkrug violett und blau. Marke F. H. 16 cm. Berliner Zinnstempel 1708. Dr. Heiland. — e. Bildnis Friedr. Wilhelms I., mehrfarbig auf blauem Grund. H. 22 cm. Monbijou. — f. Desgl. Deckel 1717. Monbijou. — g. Adlerkrug mit Monogramm Friedrichs II., gelber Grund. H. 24 cm. Monbijou. — h. Monogramm F. W. R. Hellblauer Grund, fünffarbig bemalt. Marke F. H. 19 cm. Monbijou. — i. Adlerkrug, Non soli cedit, violett und blau. Berliner Zinnstempel 1711. Monbijou 25, 27
49. Maßkrüge. — a. Grund violett, bemalt blau, gelb, grün. H. 27 cm. Dr. Heiland. — b. Violett und blau. H. 31 cm. Zinnstempel 1723. Frau Margarete Oppenheim, Berlin. — c. Gelber Grund. Märkisches Museum. — d. Landschaft mit Burgen, fünffarbig gemalt; Fabrik von Wolbeer. — e. Landschaft fünffarbig. — f. Segelschiff mehrfarbig. Marke F. Sammlung Zimmermann. — g. Landschaft mehrfarbig. Sammlung Zimmermann 27, 28
50. a. Vase aus rotem Ton mit Reliefzierat. H. 28 cm. — b. Desgl. sechsseitig. Schloßmuseum 29
51. Zerbster Fayencen nach Berliner Vorbildern. — a. c. e. Blaumalerei; b. d. bunt bemalt. d. Schloßmuseum, alle anderen in der Sammlung Dr. Heiland 30
52. Fayencen von J. G. Menicus, Berlin. Um 1745—1755. — a. Grund blaß türkisblau, Malerei blau, gelb, grün, violett. (Deckel nicht zugehörig.) Schloßmuseum. — b. Gleiche Malerei auf weißem Grund. H. 27 cm. Schloßmuseum. — c. Gleich Abb. 52a. H. 25 cm. Dr. Heiland. — d. Pilasterkrug, Türkisgrund bemalt blau, rot, violett, gelb, grün. H. 23 cm. Dr. Heiland. — e. Pilasterkrug, Türkisgrund bemalt gelb und violett. H. 25 cm. Berliner Zinnstempel, Deckel 1746. Schloßmuseum. — f. Pilasterkrug mit Bäumen violett und rot bemalt, Grund blau. Dr. Heiland. — g. Desgl. Türkisgrund bemalt violett, blau, gelb und rot. Dr. Heiland 33

Abb. Seite

53. Fayencen von C. F. Lüdicke, Berlin und Rheinsberg. — a. Teller blau, Marke aus B und L verbunden. Museum Breslau. — b. Teller grün und violett bemalt. Märkisches Museum. — c. Pilasterkrug bunt. Dr. Heiland. — d. Apothekenkanne blau. Schloßmuseum. — e. Netzvase. Märkisches Museum. — f. Pilasterkrug bunt. Dr. Heiland. — g. Faßkrug blau. Dr. Heiland. — b. bis g. haben die Rheinsberger Marke aus R und L 36

54. Fayencen von C. F. Lüdicke, Rheinsberg. — a. Rokokoteller blau, Marke von Rheinsberg. Schloßmuseum. — b. Desgl. ohne Marke. Sammlung Zimmermann. — c. Desgl. Dr. Heiland. — d. Maßkrug bunt. H. 26 cm. Deckel 1796. Dr. Heiland. — e. Desgl. Märkisches Museum. — f. Terrine hellblau bemalt, ohne Marke. Staatl. Porzellanmanufaktur. — g. und h. Maßkrüge bunt. Dr. Heiland. — d. e. g. h. haben die Rheinsberger Marke . . 36

55. a—c. Fayencen von J. C. Heinrich, Frankfurt a. d. Oder. — a. Rokokokanne bunt bemalt. — b. Rokokoterrine unbemalt. H. 35, Br. 36 cm. — c. Vase bunt bemalt. Dr. Heiland. — d—f. Rheinsberger Fayencen von Lüdicke. — e. Terrine blaßblau bemalt. — d. u. f. Seitenansicht von Maßkrügen mit Tanne und Palme. Dr. Heiland 36

56. a—e. Fayencen von J. C. Heinrich, Frankfurt a. d. Oder, alle bezeichnet mit F und H. — a. Maßkrug mit Landschaft, bemalt grün, blau, mangan und gelb. H. 24 cm. Dr. Heiland. — b. Pilasterkrug mit violetten Bäumen, Grund blau mit gelb, violett, grün. Dr. Heiland. — c. Faßkrug blau. 1780. Schloßmuseum. — d. Krug mit Hirtin, bunt gemalt, seitlich Bäume. Dr. Lautenschläger, Berlin. — e. Maßkrug bunt. H. 21,5 cm. Dr. Heiland 36
f—k. Fayencen in hellen Farben bemalt, Marke P. Der Potsdamer Fabrik Sartoris zugeschrieben. Dr. Heiland 38

57. Fayencen von Rewend in Potsdam, 1740—1775. — a. b. Schalen mehrfarbig bemalt, unbezeichnet, aus Schloß Charlottenburg. — c. Gerippte Vase nach Berliner Vorbild, mit Streumuster vierfarbig, bez. Pdam. H. 27 cm. Märkisches Museum. — d. Maßkrug bunt bemalt, Deckel 1741, bez. Potsdam. Märkisches Museum. — e. Vase violett bemalt, Marke P. und R. Sammlung Riesebieter. — f. Zunftkrug der Potsdamer Maurer und Zimmerleute, blau bemalt. 1743. Museum Potsdam. — g. Gerippte Vase mit Pfauenmuster, bez. Potsdam 1740. H. 27 cm. Schloßmuseum 37

58. Fayencen von Rewend in Potsdam. 1740—1775. — a. b. Gleich Abb. 57 a, b. — c. Achtkantvase bunt bemalt, Marke P. und R. Dr. Heiland. — d. Zimmermannskrug des J. G. Brändel 1769. Dr. Heiland. — e. Zunftpokal der „Potsdamer Porcilainfabrikanten" 1765. Bunt bemalt. Bes. Frhr. v. Goldschmidt-Rothschild, Frankfurt a. M. — f. Adlerkrug bunt. Dr. Heiland. — g. Vase bunt bemalt. Dr. Heiland 38

59. Fayencevase innen glasiert, außen schwarz lackiert mit eingelegter Perlmutter. Pseudochinesische Marke. H. 100 cm. Schloßmuseum 38

60. Desgl. grün lackiert mit farbiger Lackmalerei und Vergoldung. H. 88 cm. Schloß Sanssouci 38

INHALT

Seite

Einleitung 5

I. Die Berliner Fayencefabrik Gerhard Wolbeers 7
Die Erzeugnisse der Wolbeer-Fabrik 10

II. Die Berliner Fayencefabrik des Cornelius Funcke 19
Die Erzeugnisse der Fabrik C. Funckes 22

III. Die Berliner Fayencefabrik des Johann Gottlieb Menicus . . 31
Die Erzeugnisse der Fabrik des J. C. Menicus 32

IV. Die Fayencen von Carl Friedrich Lüdicke aus Berlin und Rheinsberg 35

V. Die Fayencefabrik J. C. Heinrichs in Frankfurt a. O. 36

VI. Die Fayencefabrik von Rewend in Potsdam 37

VII. Verzeichnis der Abbildungen 40



Abb. 1



Abb. 2



a b c

Abb. 3



d e f

Abb. 4



Abb. 5



b c d a e g f

Abb. 6



Abb. 7



a c b

Abb. 8



a b c

Abb. 9



a b

Abb. 10



a b

Abb. 11



b a b

Abb. 12



b d a e c

Abb. 13



c b a b c

Abb. 14



c b a b c

Abb. 15



c b a b d

Abb. 16



b d a d c

d e

Abb. 17



b a c

Abb. 18



d a d

b c

Abb. 19



Abb. 20

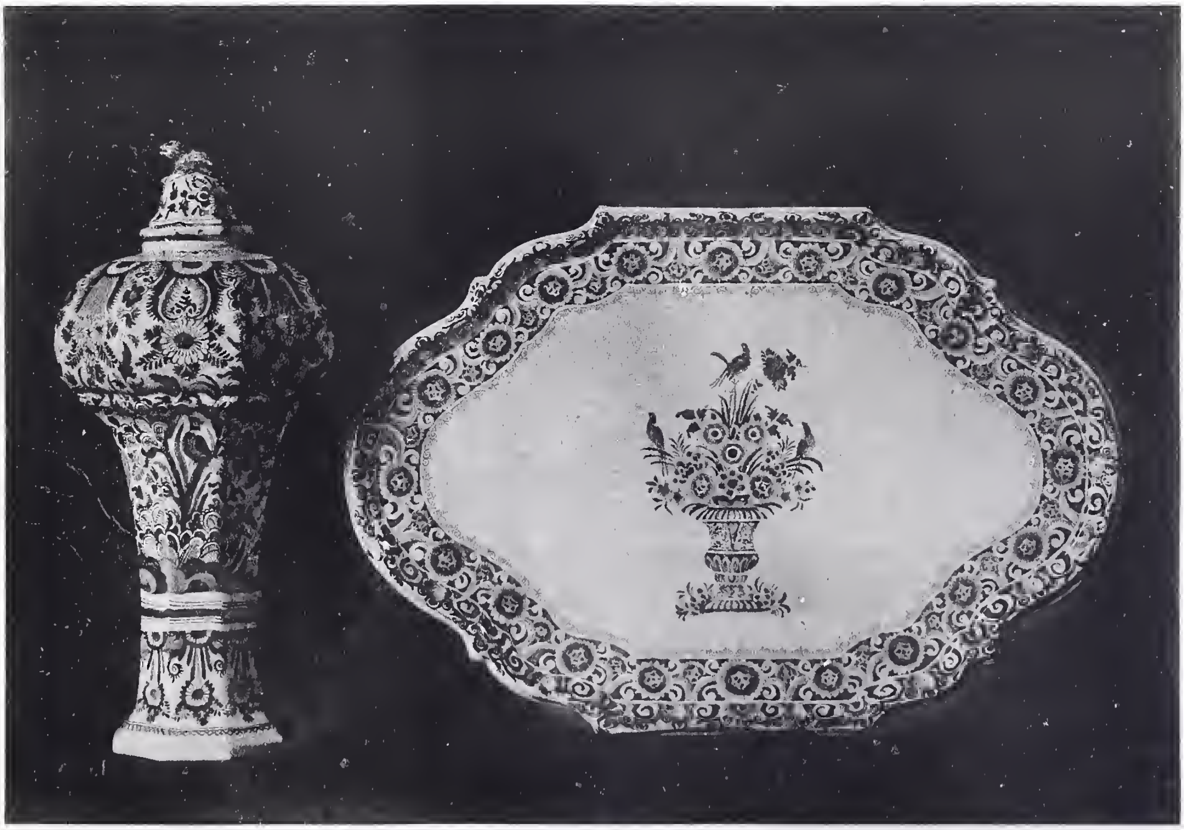
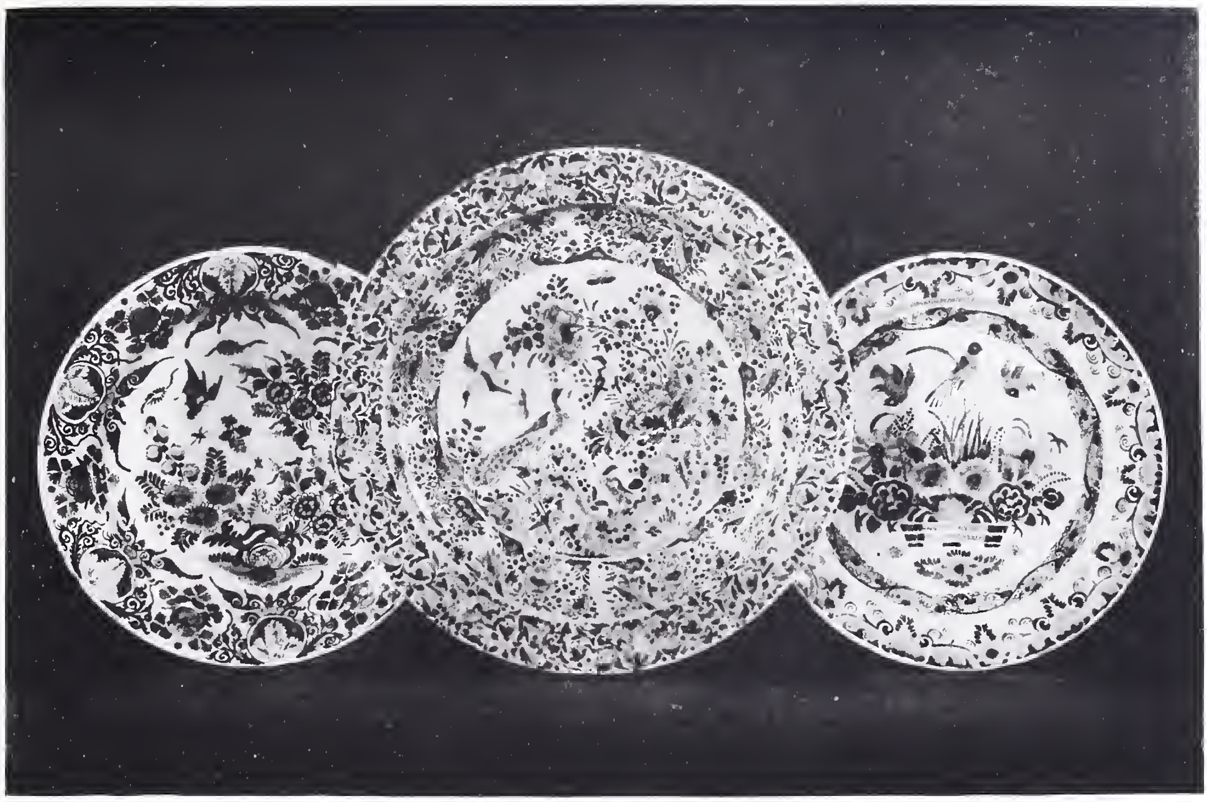


Abb. 21



b a c

Abb. 22



c a b d

Abb. 23



a b c d

Abb. 24



a b c d

e f g h

Abb. 25



Abb. 26



b a a a b

Abb. 27



c a b

Abb. 28



d b a c e

Abb. 29



b a c

Abb. 30



b a a a b

Abb. 31



a b c

Abb. 32



a b c

Abb. 33



Abb 34



Abb. 35



a b c

Abb 36



Abb. 37



Abb. 38



Abb. 39



a d b d c

Abb. 40



a b d

c

Abb. 41



a b c
d e b

Abb. 42



a b c
d e f g

Abb. 43



a b c

Abb. 44



a b c b a

Abb. 45



a b a

Abb. 46



a b a

Abb. 47



a b c d
e f g h

Abb 48



a b c d
e f g h i

Abb. 49



a b c
d e f g

Abb. 50



a b

Abb. 51



a b c d e

Abb. 52



a b c

d e f g

Abb. 53



a b
c d e f g

Abb. 54



a b c
d e f g h

Abb. 55



a b c
d e f

Abb. 56



a b c d e
f g h i k

Abb. 57



a b

c d e f g

Abb. 58



a b

c d e f g

Abb. 59



Abb. 60

